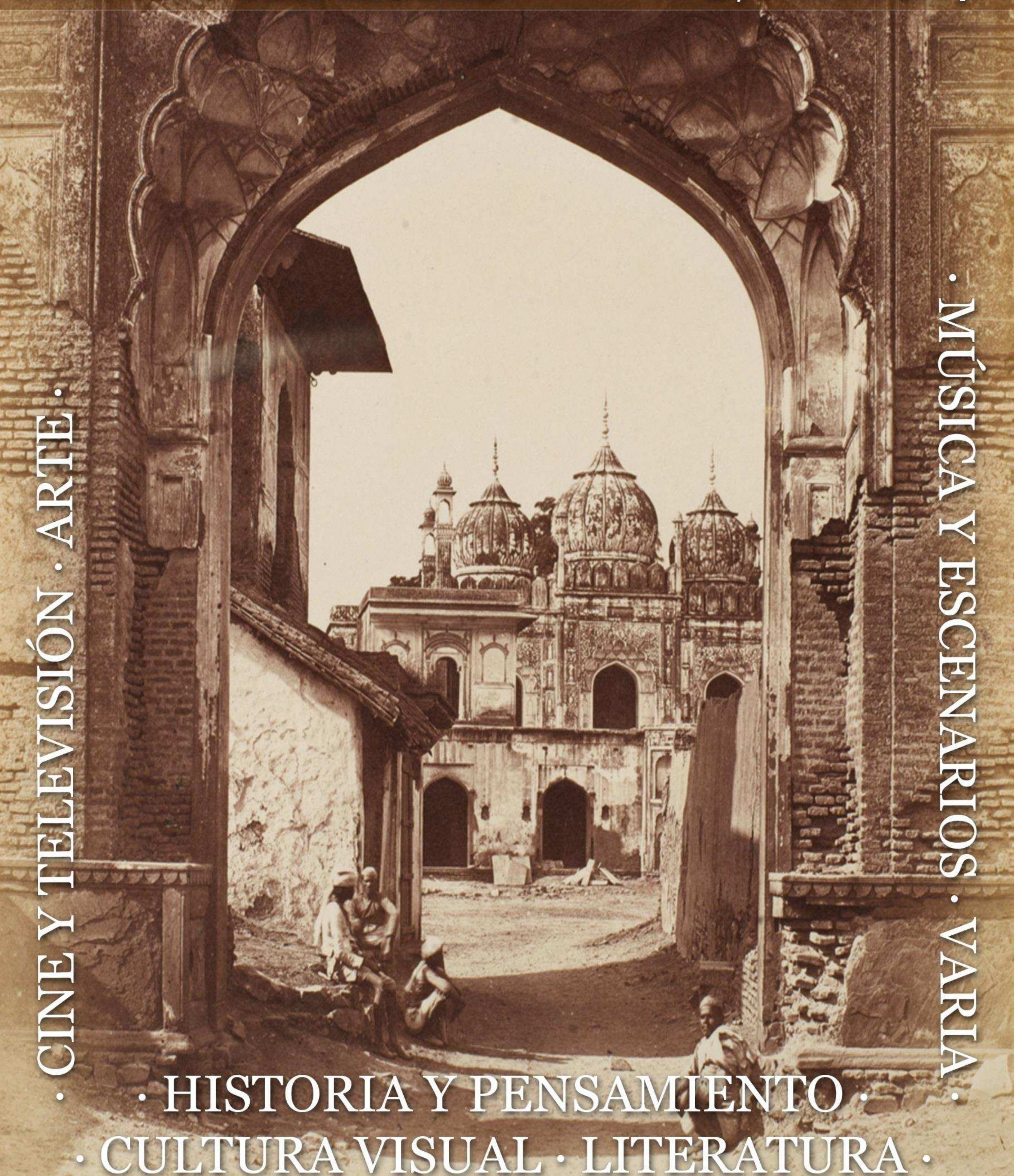
ECOS DE ASIA

Revista de divulgación cultural

www.revistacultural.ecosdeasia.com

Nº 2 / Febrero 2014



· CINE Y TELEVISIÓN · ARTE ·

· MÚSICA Y ESCENARIOS · VARIA ·

· HISTORIA Y PENSAMIENTO ·

· CULTURA VISUAL · LITERATURA ·

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Presentación

Bienvenidos a este, nuestro segundo número de Ecos de Asia. Tras una fotografía de Felice Beato, ponemos a su disposición una colección de interesantes y variados artículos sobre cultura asiática, en los que, en esta ocasión, la India ha tenido un especial protagonismo.

Además, hemos consolidado el funcionamiento interno de la revista para hacerlo más abierto y transparente y facilitar todavía más la llegada de nuevas colaboraciones. Hemos empezado a trabajar nuevas redes sociales (que vosotros, lectores, podréis disfrutar en un tiempo) como canales para que nuestro contenido pueda alcanzar más rincones y, en general, a plantear con ilusión nuevos horizontes para nuestro proyecto.

Queremos destacar, ante todo, la presencia de nombres nuevos entre nuestros colaboradores. David Galindo, María Gutiérrez, Cristina Hidalgo y Anaïs Serrano nos han regalado interesantísimas aportaciones: gracias a ellos podrán leer sobre los orígenes de la medicina occidental en los bimaristanes persas, sobre la figura de la Lolita japonesa a través de una de sus novelas más emblemáticas, sobre los experimentos musicales de Toshi Ichiyanagi y sobre la escultura erótica de los templos hinduistas, respectivamente. También este mes se ha estrenado como autor David Lacasta, uno de nuestros colaboradores, ofreciéndonos una breve historia visual de la cerámica japonesa.

En este segundo número, Marisa Peiró concluye su estudio sobre la concepción de Bali como paraíso, mientras que Ana Baena prosigue con la Radiografía del cine indio, ocupándose esta vez de los años 50, una época de esplendor y a la vez el inicio de la Nueva Ola. Por su parte, Ana Asión nos introduce en el fascinante mundo de las geishas, mientras que María Galindo desmiente (o confirma) algunos mitos sobre ellas que han arraigado en el imaginario occidental.

Alba Finol vuelve a acercarnos al mundo del tatuaje, en esta ocasión, abordándolo en el mundo maorí. José Mármol nos presenta los inicios de la adivinación en Japón. Carolina Plou ha optado por acercarnos una de las iconografías de Buda más desconocidas, y Julio Gracia ha aprovechado la ocasión que brindaba la nominación al Óscar de *Kazetachinu* (*Se ha levantado el viento*) para introducirnos en el universo del maestro Miyazaki. No queremos olvidar el magnífico trabajo que Claudia Sanjuan nos ha ofrecido sobre la película *Rang de Basanti*.

En el apartado de críticas, contamos esta vez con dos reseñas de excelentes exposiciones de Córdoba y Gijón, además de las reseñas de dos mangas. Por último, este ha sido un mes de gran actividad universitaria, por lo que recogemos también los anuncios sobre congresos y ciclos de conferencias que hemos ido publicando.

Además de estos (y otros) contenidos, este mes hemos llevado a cabo la presentación de la revista en el contexto del congreso *Japón y Occidente, estudios comparados*, celebrado los días 13 y 14 de febrero en la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza. La organización, amablemente, nos cedió unos minutos para exponer este proyecto, tan nuestro como de ustedes, queridos lectores, y los aprovechamos en transmitir todo el entusiasmo que sentimos cada vez que preparamos una nueva entrega de Ecos de Asia.

Fdo. La Dirección.

Ecos de Asia somos:

Dirección y coordinación: Marisa Peiró, Carolina Plou.

Tesorería: Marisa Peiró.

Secretaría: Carolina Plou.

Maquetación: Marisa Peiró.

Comité de redacción: Ana Baena, María Galindo, Julio A. Gracia, Marisa Peiró, Carolina Plou.

Comité científico: Ana Asión, Ana Baena, María Galindo, David Lacasta, José A. Mármol, Marisa Peiró, Carolina Plou, Claudia Sanjuán.

Colaboradores en materia web: Verónica Blázquez, Alberto Clavería y Fernando Sánchez.



ÍNDICE DE CONTENIDOS (cont.)

Música y Escenarios

Varia

Crítica

Breves

ISSN 2341-0817

HISTORIA Y PENSAMIENTO

Bali: ¿el último paraíso? (II)

Por Marisa Peiró

En los últimos diez años, de esta isla se ha escrito, ha sido filmada, fotografiada y comentada efusivamente hasta un extremo que rusticaría la náusea. – Geoffrey Gorer *(1936)*.[1]

Sin embargo, a principios de 1937, América todavía estaba expectante. Miguel Covarrubias, la estrella del *Vanity Fair*, estaba a punto de sacar un gran libro sobre Bali. Financiados por la fundación Guggenheim y editados por la Casa Knopf, los Covarrubias habían pasado un año en la isla documentándose: Miguel dibujaba y leía, mientras que Rosa entrevistaba a los locales y realizada un delicado álbum fotográfico. El resultado, una deliciosa monografía científica con decenas de ilustraciones, causó tanta expectación que agotó una segunda edición incluso antes de haber salido a la venta.

Bali inundaba no sólo las salas cinematográficas y los estantes de las librerías, sino también los escaparates de algunos grandes comercios: el propio Covarrubias fue contratado por los grandes almacenes Franklin & Simon, de la Quinta Avenida de Nueva York, para diseñar una serie de telas inspiradas en el tradicional *batik* balinés.



Diseños de Covarrubias para Franklin & Simon.

El final de la década de los 30 constituyó una época dorada para Bali. Impulsado en un primer lugar por el mundo frívolo (especialmente representado por las industrias cinematográficas y turísticas), venía ahora respaldado por los cenáculos artísticos e intelectuales. El libro de Covarrubias, que durante mucho tiempo fue, y quizás aún sea, una referencia ineludible en cuanto al conocimiento científico sobre la isla, marcaba al paso de la adoración primitivista al genuino interés antropológico por una cultura que en aquellos momentos comenzó a percibirse en toda su complejidad.

Fue entonces cuando toda una serie de antropólogos, artistas y estudiosos comenzó a establecerse en la isla; ya no se trataba de una serie de ilustres personalidades, como Charles Chaplin o Noël Coward, que la visitaban, sino de una serie de personalidades a quienes el visitar y conocer Bali volvió ilustres.

En el campo de las artes plásticas, los centros se diversificaron: Ubud, centro cortesano tradicional, entró en franca competencia con Batuán y Sanur; las artes locales se vieron favorecidas por la creación de asociaciones como el Pita Maha ("el gran espíritu"), creada por Walter Spies, que con apoyo cortesano y vanguardista las impulsaban en el extranjero, mientras que la isla se fue convirtiendo en un reducto para pintores occidentales: además de Spies y Covarrubias, se asentaron en Bali muchos otros, como el holandés Rudolph Bonnet, el belga Adrian-Jean Le Mayeur o el filipino Antonio Blanco (que llegó a proclamarse "el Dalí de Bali").



Pinturas de Rudolph Bonnet, uno de los muchos artistas occidentales que vivieron en Bali.

Quizás lo que más fascinó a los intelectuales extranjeros fue todo el tema de la danza. Fue precisamente esta década de los 30 la de mayor innovación, cuando se sistematizaron ciertos los bailes tradicionales, e incluso algunos, de tremenda apariencia nativa, fueron

[1] Gorer, Geoffrey. *Bali and Angkor: a 1930s pleasure trip looking at life and death*. Oxford, Oxford University Press, 1987. P. 52.

creados de la nada para satisfacer a turistas y coreógrafos; tal es el caso del *Kecak*, que aún es una de las danzas más reconocibles de la cultura balinesa, y que fue diseñado, en aquellos momentos por I Wayan Limbak y por el propio Spies. A la isla acudieron coreógrafos y estudiosos de la danza, como Beryl de Zoete o Katherine Mershon, además de músicos como Colin McPhee, que escribió el primer estudió occidental sobre la música de gamelán.

También el tema de la danza fue el elegido por Margaret Mead y Gregory Bateson, los más importantes antropólogos que estudiaron y residieron en la isla (en donde ejercieron, además, de importantes mecenas) para buena parte de sus estudios sobre Bali; produjeron asimismo *Trance and Dance in Bali* (1930), el primero de los documentales sobre la isla que recibió reconocimiento gubernamental. Más tarde escribirían *Balinese character: a photographic analysis* (1942), otro de los libros esenciales, además de toda una serie de artículos sobre Bali, que los definirían como los mayores expertos en la materia.

Pero mientras que en los Estados Unidos, y, por ende, en el mundo entero, Bali se erigía como una comuna de libertad, creativa y personal, la realidad era bien distinta. Tradicional reducto de permisividad sexual, ocupando como tal un lugar especial entre los modernos paraísos del sur, en 1938 se produjo en la isla un gran "pánico moral" que llevó a las autoridades coloniales holandesas a detener a gran parte de homosexuales, y presuntos pederastas; entre ellos, Walter Spies y Roelof Goris. No fue sino por la mediación de personajes como Mead y Bateson que estos fueron liberados; ese mismo año, Walter Spies publicaría una de sus sentencias definitivas sobre la muerte anunciada de la reputación de la isla: *"Bali no es ni un paraíso perdido ni el último de ellos, sino el hogar de una gente peculiarmente dotada* (…)".[2]

La Segunda Guerra Mundial sorprendió a la isla en un momento de gran efervescencia artística, y prácticamente la eclipsó por completo. Los japoneses ocuparían la isla en 1942 y el mercado artístico y turístico se reduciría hasta lo esencial, algo que continuaría en la posterior Guerra Civil (1945-1949). Éste sería el comienzo de una época de decadencia de la que Bali nunca se recuperaría, aunque el gobierno de Sukarno (1949-1967) vio los últimos estertores del Bali exótico y sensual.



La batalla de Bali (1942), obra del afamado artista Ida Bagus Nyoman Rai.

En el mundo del cine, el reclamo de la isla, ya no solo a nivel visual y exótico sino a nivel antropológico, dio lugar a la muerte del *Goona-Goona,* y dejó hueco para la comedia romántica, como se aprecia en *Un novio para tres novias* (1939).-Mientras tanto, Vicky Baum hacía lo propio, en clave dramática, en su novela *Amor y muerte en Bali* (1937), que ayudó a documentar Spies, y que mostraba, al contrario que la anterior, un gran rigor histórico.

Suavizado el atractivo del peligro y la desnudez, denunciado por los antropólogos emergentes, el interés por Bali se fue gradualmente diluyendo, a lo que ayudó la aparición de una serie de imágenes difusas sobre la isla. Entre ellas, cabe citar la confusión provocada por el best-seller sobre los Mares del Sur de James A. Michener *Sucedió en el Pacífico* (1947), que después se convertiría en un exitoso musical y en una película, y en donde se hablaba de una isla de Bali H'ai, y que rápidamente quedó asociada a la naciente cultura *tiki*. También tuvo gran parte de la culpa cierta exitosa comedia musical de Bob Hope y Bing Crosby, *Camino a Bali* (1952), que aunque recreaba correctamente ciertos aspectos visuales sobre Bali resultaba un completo descalabro a nivel antropológico (algo que no era exclusivo, como es obvio, del tema balinés). La deificación de Bali fue tan corta como sincera, pero sin duda dejó una fuerte impronta que después pudo ser



Dorothy Lamour como la princesa Lala, heredera de una isla cercana en *Camino a Bali* (1952).

[2] Spies, Walter y de Zoete, Beryl. *Dance and Drama in Bali*. Hong Kong, Periplus Editions, 2002. P. 2.

retomada por las agencias de viajes. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial paralizó la movilidad en el Pacífico y en los años venideros, coincidiendo con la Independencia de Indonesia, el interés se dirigió hacia Hawai. La de Hope, Crosby y una bella, y nada desnuda, Dorothy Lamour fue la última gran película sobre Bali, que con la Guerra quedó relegada de las agencias de viajes hasta la generalización del turismo aéreo, que se implantó en Indonesia algo más tarde de lo habitual.

La década de los 60 no fue precisamente idílica en el país, aunque sí fue un periodo de crecimiento económico y de mejora del nivel de vida. La Guerra Fría y la intervención en Vietnam dificultaban enormemente el turismo, y el golpe de Estado del general Suharto y toda una serie de matanzas ideológicas hicieron que Bali prácticamente desapareciera del imaginario popular: las celebridades ya no visitaban la isla, los grandes estudiosos habían pasado a mejor vida (o, al menos, a mejores temas) y las pocas novelas que se escribían sobre ella no transpiraban una lectura tan halagadora. Este era el caso de la pseudobiografía[3] de Ktut Tantri, *Revolt in Paradise* (1960), una guionista y pintora de la isla de Man que habría acabado siendo una invitada de honor en una corte balinesa, además de haber jugado un papel especial en la resistencia anti-japonesa y en la guerrilla posterior (en la que operó bajo el nombre de Surabaya Sue). Con omisibles excepciones, como la semierótica y telefílmica *Bali, incontro d'amore* (1970), la isla desapareció de las pantallas y de las revistas, con alguna excepción de tipo documental, que alababa las bondades del paisaje, ciertamente exuberante, en consonancia con el renovado amor por la naturaleza de la época.

Prácticamente esta fue la situación hasta principios de los 90, cuando el turismo volvió con fuerza y se construyeron los *resorts* masivos que dispararon los precios de la isla; se potenció, más que nunca, la práctica de surf y del submarinismo, y la isla se pobló de australianos. La bonanza económica se vería violentada cuando, consecuencia de los sangrientos atentados islamistas del 2002, el turismo cayó masivamente; más de 200 personas murieron (y 240 fueron heridas de gravedad) cuando la congregación Jemaah Islamiyah detonó tres bombas, una de ellas en la abarrotada zona de Kuta. La hipotética *Pax Pacifica*, caldo de cultivo de escuelas de yoga y de *piñas coladas*, se había visto abruptamente interrumpida con el temido terrorismo islámico, capaz de asolar uno de los reductos más occidentales de todo Oriente.

Sin embargo, muy pronto una nueva ola de veneración simplista, imbuida de espiritualidad *New Age*, volvió a situar, para bien o para mal, a Bali en el mapa: sería el caso de *Come, reza, ama* (2006), novela semibiógráfica de Elizabeth Gilbert sobre una treinteañera estadounidense descontenta con su aparentemente idílica vida que decide dejarlo todo para irse, entre otras cosas, a amar a la isla de Bali (eso sí, tras su purificación espiritual en la India). El libro se convertiría a su vez en un *blockbuster* de 2010 protagonizado por Julia Roberts. Tanto el libro como la película (rodada *in situ*) describían un Bali correcto (en cuanto a las breves introducciones históricas y antropológicas) aunque extremadamente superficial, ensalzándose únicamente sus valores más culturales (quizás, el amor por las artes y la supuesta espiritualidad local).[4]

Quizás la representación de Bali no era más simple que la de la mayoría de películas y novelas anteriores; Bali era un lugar para amar, para ilusionarse, para encontrarse a sí misma, especialmente cuando eras mujer. O eso es lo que debieron pensar los centenares de féminas que en estos últimos años, inspiradas por las aventuras de Gilbert, han generado un importante mercado de prostitución masculina en las playas de Bali; muchas de ellas incluso han llegado incluso a casarse con balineses que se llevaron a los Estados Unidos, y otras tantas se convirtieron en la "esposa blanca" de hombres ya casados que se anunciaban en las playas de Kuta y Sanur. El particular fenómeno de empoderamiento y comercio sexual es precisamente el estudiado



Julia Roberts y Hadi Subiyanto en *Come, Reza, Ama* (2010).

[3] La veracidad de los hechos relatos por Tantri ha sido puesta en duda en numerosas ocasiones, e incluso ha sido objeto de un ensayo, *The Romance of K'tut Tantri and Indonesia* (1997).

[4] Como ejemplos, véanse *'The high-class, high-caste Javanese brought with them to Bali only their royal families, their craftsmen and their priests—and so it is not a wild exaggeration when people say that every- one in Bali is the descendent of either a king, a priest or an artist, and that this is why the Balinese have such pride and brilliance'* o *'And if you get kicked out of your clan for some grave disobedience, you really might as well jump into a volcano, because, honestly, you're as good as dead.'* Gilbert, Elisabeth. *Eat, pray, love*. Nueva York, Penguin Group, 2006. P.263.

por el premiado documental *Cowboys in Paradise* (2012, dirigido por Amit Virmani), definido por la prensa como "una perspectiva que rompe el mito de la utopía tropical".

Ciertamente, Bali no está viviendo su mejor momento. El bajón del turismo provocado por los atentados de Kuta solo vio una breve recuperación con el fenómeno *Come, Reza, Ama*, con todo lo que ello conllevó. Algunos diarios denuncian el maltrato en sus cárceles, especialmente pobladas de australianos condenados por delitos relacionados con drogas. Las imágenes más recientes nos hablan de colosales hoteles y lavados de cara de apariencia progresista (como la celebración del certamen de Miss World este 2013, en el país de mayoría musulmana más poblado del mundo), y de una globalización que se erige casi total: el Starbucks de Ubud, tradicional centro religioso y artístico de la isla, recibe muchas más visitas que sus templos.

¿Estará Bali echada a perder? Personalmente, no podemos resistirnos a concluir este artículo con una palabras de Covarrubias, escritas hace ya casi ochenta años: "*Sin duda, muy pronto Bali estará "echada a perder" para aquellos viajeros quisquillosos que detestan todo lo que traen consigo*."[5]

Posiblemente, Bali sobreviva en el subconsciente popular gracias a aquel hombre blanco que quiso sentirse llamado por lo salvaje, por aquella mujer que quiso amar o rezar, por aquellos que quisieron aprender una cultura que creyeron tan diferente. Lo que ustedes quieran creer, aprender o conocer de Bali, es únicamente una opción personal.

Para saber más:

- Pringle, Robert. *A short history of Bali*. Crows Nest, Allen & Unwin, 2004.
- Tantri, K'tut. *Revolt in Paradise*. New York, Harper, 1960.
- Gilbert, Elizabeth. *Come, reza ama*. Doral, Aguiler, 2007.
- Tráiler de *Cowboys in Paradise*: http://www.youtube.com/watch?v=kq5Si3oSdkg

Evidencias del inicio de la adivinación en las islas japonesas.

Por José A. Mármol

Desde el Paleolítico hasta el final del periodo Jômon (s. IV a.C.), en el archipiélago japonés había predominado un entendimiento del mundo donde la naturaleza era el eje principal de todas las prácticas rituales y ceremoniales. Las gentes del Jômon, dependientes de la caza y la recolección (es decir, de los recursos alimenticios que la naturaleza proporcionaba), tenían un concepto animista de lo que les rodeaba. El respeto hacia el medio natural era fundamental, ya que si no su supervivencia estaría comprometida ante la destrucción de sus principales fuentes de alimento. Sin embargo, todo cambia cuando en el siglo IV a.C. son introducidos desde la península coreana nuevos elementos, como la agricultura, la metalurgia o una nueva ideología, que afecta tanto a las prácticas rituales como al desarrollo de una compleja estratificación social, que son los que conforman los principales elementos de la nueva cultura Yayoi.

La agricultura que llega a las islas conlleva la aparición de una serie de ideas y procesos, como una mayor conciencia del paso del tiempo y de las estaciones, el desarrollo de herramientas para las cosechas (su recogida, el trillado o el aventado) el cambio en la iconografía y en las estructuras arquitectónicas de los asentamientos y, por supuesto, en los ceremoniales y la ritualidad. Los objetos, como las campanas de bronce o las espadas, van abandonando su carácter funcional para convertirse en objetos sin más utilidad que la de

[5] Covarrubias, Miguel. *La Isla de Bali*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2012. P. 414.

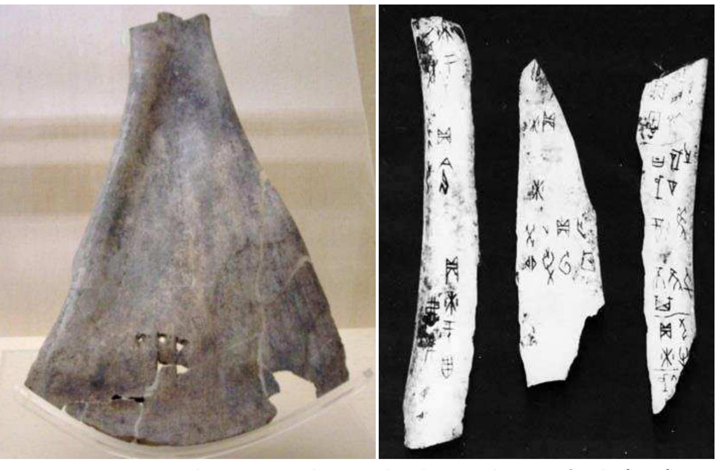
servir como elementos ceremoniales cargados de simbolismo y concebidos, ahora, para intentar proporcionar el mayor éxito a las cosechas.

De este modo, como parte de la nueva ritualidad, también aparecen novedosos elementos que no tienen precedentes en las islas japonesas y que son prácticas importadas desde el continente. Una de ellas es la adivinación, que se desarrolla por medio de huesos oraculares cuyo objetivo es el de crear una vía de diálogo con lo sobrenatural, a través de preguntas para, al fin, determinar acciones del futuro.



Ilustración del método de vida agrícola en el *Yayoi*.

Tanto en las islas japonesas, como en China y los reinos coreanos, parece que el procedimiento adivinatorio se compone de los mismos elementos. Los huesos, una vez sometidos a un proceso de preparado consistente en un pulido o raspado, eran expuestos a un foco de calor intenso (por ejemplo, un fuego), cuya temperatura hacía que éstos se fracturaran. En la superficie pulida de estos huesos aparecerían fisuras con formas extrañas a causa del calor, que eran los principales elementos susceptibles de ser interpretados, y los protagonistas del proceso adivinatorio (Figura 2). Los huesos más usados para estas prácticas parece que fueron la escápula y la costilla (Figura 2), especialmente de animales como el ciervo (*cervus nippon*), el jabalí salvaje (*sus scrofa*), el cerdo (*sus scrofa domestica*), el delfín (*delphinidae*), así como otros huesos no identificados. La tortuga no aparecerá hasta mucho después, ya en el siguiente periodo (el periodo Kofun).



Inscripciones oraculares procedentes de China sobre escápula (izq.) y costillas (der.).

En las excavaciones de más de veinticinco yacimientos del periodo Yayoi, han ido apareciendo huesos de estos tipos en grandes cantidades, aunque no puede asegurare que su origen esté en las islas o en el continente, pues en China ya se venía usando una industria ósea específica para la adivinación (en hueso de hipopótamo o tortuga), tal como nos dicen las fuentes (como el *Wei Zhi*). Los huesos oraculares no están presentes en los contextos arqueológicos del periodo Jômon, lo cual reafirma la hipótesis de que habrían sido introducidos desde la península coreana, donde sí hay yacimientos con huesos de este tipo (como Hogok), junto con otros yacimientos donde están presentes objetos de cultura material con iconografía y simbología realizados en bronce y hueso, relacionados con el ciclo agrícola. En el archipiélago, la mayoría de estos oráculos proceden de yacimientos de costa, principalmente debido a la composición de los suelos que ofrece mejores condiciones de preservación, aunque también hay hallazgos al interior, que evidencian que la adivinación no era solo practicada en los ambientes costeros. De este modo, las zonas que posiblemente vieron la génesis de esta práctica en las islas japonesas fueron la región de Koura (Shimane) o la región de Karako (Nara).

La adivinación, así pues, no es más que otro elemento de las nuevas formas de vida que son introducidas en las islas desde la península coreana en el siglo IV a.C. Estas nuevas prácticas comprometen la supervivencia de lo animista, ya que son la consecuencia de un nuevo concepto del mundo, que permite la explotación intensiva de la naturaleza (y su destrucción), necesaria para poder mantener estas nuevas formas de vida

basadas en lo agrícola, la metalurgia y la estratificación social, y que conllevan la creación de grandes asentamientos y campos de cultivo que ya van marcando un paisaje que deja de ser "natural" para ser "humano". La adopción de la adivinación, en este sentido, nos habla de que el ser humano empieza a entender que depende de él mismo mucho más que de la naturaleza, y que su relación con las deidades no depende tanto de su respeto por mantener el medio donde vive sino de continuar unas prácticas propiciatorias.

Estos elementos son únicamente evidencias arqueológicas (perceptibles y materiales) de estos procesos, pero sólo a través de ellas podemos hacernos una idea de cómo el espacio natural de las islas japonesas fue progresivamente antropizándose. Las prácticas rituales, tan difíciles de comprender, parecen haber sido un vehículo de estos cambios, que sin duda forman parte de la ideología de los inmigrantes del continente, donde la importancia del hombre fue ganando terreno a la de la naturaleza.

Para saber más:

- Fagan, B. *From black land to fifth sun: the science of sacred sites*. Basic Books. 1991.
- Hudson, M. J. "Rice, Bronze, and Chieftains: An Archaeology of Yayoi Rituals". Japanese Journal of Religious Studies, Vol. 19 (2-3), 1992. Pp. 139-189.
- Harunari, H. *Yayoi jidai no Hottate-basira Tatemono (The Yayoi Hottatepillar Building)*. Osaka, Heritage Research Group. 1991. Pp. 55-69.

Breve introducción al mundo de la geisha.

Por Ana Asión

Las geishas fueron bastante comunes en los siglos XVIII y XIX. Hoy en día aún existen, pero su número ha disminuido. La palabra *geisha* está formada por dos elementos: el lexema *gei* y el sufijo *sha*, este último de significado análogo al sufijo –ista en español. *Gei* es una palabra de uso común, con una amplia gama de significados que abarca el mundo de las artes, la artesanía y el talento.

En esos momentos encontramos los barrios de placer, los cuales eran auténticas ciudades dentro de la ciudad (hasta con murallas, para que no escaparan ni clientes ni prostitutas). El primero de los barrios de placer fue el de Yoshiwara. A principios de 1700 llegaron a Yoshiwara cientos de *odoriko*, mujeres instruidas en la danza que con el paso del tiempo se vieron obligadas a prostituirse. Allí continuaron trabajando como artistas, aun cuando la ley les obligaba a ejercer la prostitución. Entre ellas se llamaban *gei-ko* ("mujeres del arte"), y de aquí nacieron las geishas como auténtica profesión. No obstante no debemos caer en el error de confundir cortesana (prostituta) con geisha.



***Jóvenes geishas bailando mientras otra geisha toca el shamisen*, Kitagawa Utamaro, (1805).**

Una de las causas del nacimiento de las geishas estuvo en el declive de la cultura de las *tayu* y *oirán* (prostitutas de alto rango). Se dio además en este momento un cambio en la sensibilidad de la época. Se pasó de lo suntuoso y recargado al aprecio por lo sencillo y "natural". Todo ello hizo que el éxito de las geishas, del mundo de la flor y el sauce, fuera inmediato.

En esencia lo que hace una geisha es divertir a la gente. Son la flor y nata de los artistas japoneses. Sus clientes proceden de las más altas jerarquías de Japón, y pagan pequeñas fortunas, y a veces no tan pequeñas, para que les distraigan.

Las geishas son auténticas profesionales en el terreno de la danza tradicional japonesa, la música y la ceremonia del té. Su destreza abarca también toda una serie de juegos tradicionales y la poesía. Y lo más importante de todo: dominan por completo el ceremonial, la forma y la esencia de una de las más características estéticas japonesas, conocida con el nombre de *iki*. Éste hace referencia a una sensibilidad culta, aunque no solemne, abierta a todo tipo de bromas y juegos de palabras, al tiempo que basada en las artes tradicionales más elevadas. Las geishas de la clase alta son una viva representación de este *iki*. De sus clientes se espera que compartan esta misma sensibilidad. En los hombres se conoce con el nombre de *tsu*. Podríamos traducirla, aunque perdiendo parte de su significado, como elegancia. La sensibilidad *iki*/*tsu* se opone a cualidades como la de ser vulgar y grosero.

El trabajo de una geisha consiste en entretener a sus clientes, que suelen ser, aunque no siempre, hombres, pero dicho entretenimiento no supone sólo una forma de diversión. Al contratar los servicios de una geisha el cliente está pagando por una profesional de élite, que tiene incluso conocimientos médicos, y con ello se espera que pague en consonancia con los servicios prestados. Además el aprendizaje está en la base de la profesionalización de toda geisha. Este inicio tradicionalmente comenzaba a los seis años, actualmente suele iniciarse a los 15 o más tarde. A dichas aprendices de geishas se las denomina *maiko*, mientras que se conocen como *geiko* a las geishas cualificadas. Las *maiko* son la culminación de la feminidad tradicional japonesa.

El cuello de sus quimonos cae dejando a la vista la nuca, zona erógena por excelencia en la sexualidad japonesa. La cubre además un maquillaje blanco (juego de ocultación y seducción). Portan además un colorido quimono con un *obi* atada a la parte de atrás y unos zuecos de madera llamados *okobo*. Cuando pasan a convertirse en geishas su aspecto global es menos llamativo, más contenido y maduro. Las *geiko*, ataviadas con menos pompa, son mucho más expertas en el baile, la ceremonia del té y el resto de las artes. Ambas se dejan guiar por las estaciones del año (quimonos, peinados, abanicos, sombrillas).

Sin embargo una geisha, y en especial las de los barrios de placer de élite, no acaban nunca de prepararse. Continúan perfeccionando su dominio de las artes, sobre todo del baile, hasta bien entrados los 60.

Hay que tener en cuenta además para su precio la indumentaria que portan. El quimono es una obra de arte única, realizada a mano, cuyo precio puede ir desde los 150.000 yenes hasta los 7.000.000. Una geisha en la cima de su carrera puede llegar a utilizar docenas de ellos al año. Junto al quimono necesita un *obi* o faja, de igual o mayor precio, además de pelucas u otro tipo de tocados que va cambiando cada mes y que cuestan otro tanto. El motivo del quimono refleja la estación del año, los diseños que visten las *maiko* son relativamente elaborados. El *obi* (fajín) cubre el*obiage*, que lo mantiene fijo. El estrecho galón que se superpone al *obi* recibe el nombre de *obi-jime*. Está decorado con un broche, conocido como *pocchiri*. El *obi* se ata con un nudo plano rectangular, lo que permite diferenciar a una simple *geiko* de una *maiko*. En los pies lleva unas *okobo* o sandalias de plataforma. El color rojo de las tiras índica que la *maiko* lleva poco tiempo en la profesión. Debajo de éste llevan una túnica conocida como *nagajuban*, que tiene la misma forma que dicho quimono. Es de cuerpo entero y lleva un cuello, que asoma por debajo del quimono. Lleva cosido un ribete o *eri*. Las túnicas de las *maiko* son de color rojo, con un pequeño motivo floral en blanco. Debajo encontramos además el *hadajuban*, una especie de blusón sin botones que se pone por encima de la combinación *susoyoke*. Se cierra de derecha a izquierda, como todas las prendas tradicionales japonesas. La combinación de medio cuerpo que cubre las piernas recibe el nombre de *susoyoke*. La ropa interior varía de una *maiko* a otra. Pueden llevar sujetador o una especie de tira enrollada alrededor del pecho conocida como *sarashi*. Suelen llevar *panties* al más claro estilo occidental o unos pantalones cortos abiertos, que les permiten ir al baño sin demasiadas molestias. En los pies llevan unos calcetines blancos o *tabi*.



Esquema del aspecto de una geisha.

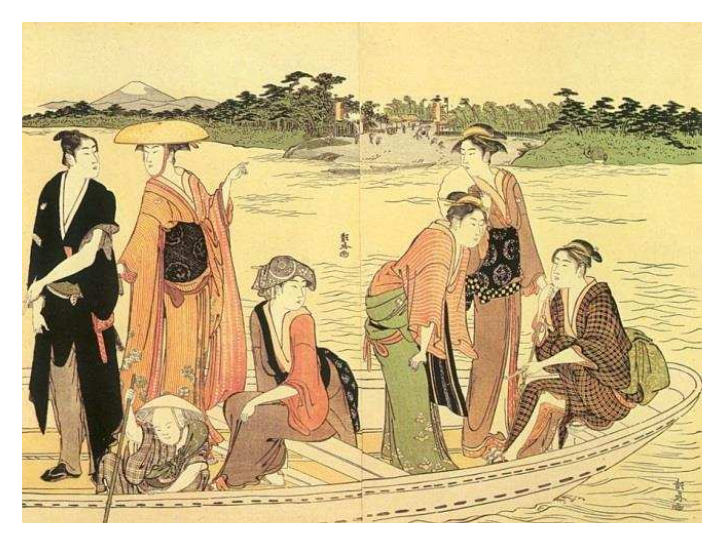
En la cara, el cuello y la parte superior del pecho se aplican el característico maquillaje blanco o *shironuri*. En la parte de atrás del cuello se dejan sin pintar dos franjas de piel o tres, si la ocasión así lo merece. Las cejas están pintadas con lápiz y perfiladas en rojo. El elegante efecto que produce se conoce como *ryubi* (cejas de sauce). A diferencia de las aprendices, las geishas se pintan todo el labio. Sólo las *maiko* más jóvenes llevan pintado el labio inferior. El conjunto lo completa una peluca (*katsura*). Al colocarla tira de la coronilla, lo que crea una pequeña calva en la cabeza de la geisha. El pelo se cubre con una redecilla. El tocado de su pelo responde al estilo *wareshinobu*. Las horquillas con las que lo adornan dependen de la estación del año. El maquillaje blanco y la peluca se reservan para las geishas más jóvenes de Kioto y para las ocasiones más formales. Tanto geishas y maikos, debían estar siempre impecables en cuanto al maquillaje y el peinado, empleaban horas en ello, y parte de su aprendizaje se basaba en estos dos aspectos. Además los dos complementos más utilizados por las *geiko* y las *maiko* son las sombrillas tradicionales de papel y los bolsos con forro de seda. La figura de la geisha es por tanto el centro de una red de artesanos y especialistas, que incluye desde expertos en el trabajo de las telas hasta calígrafos y profesionales dedicados a calentar el *sake*. Y a todos ellos se les paga con el dinero del cliente.

El término *hanamachi* designa a los barrios de geishas, ciudades autorizadas a que fueran habitadas por éstas ("ciudad de las flores"). Las instituciones clave de una*hanamachi* son la *okiya* y la *ochaya*. Una *okiya*, término usado únicamente en Kioto, la forman varias casas de geishas, donde éstas viven en familia, ya se la natural u otra adoptiva. Cada *okiya* tiene una o dos geishas de mayor rango y una o dos aprendices. La casa la dirige la Madre o Abuela, a la que las geishas se dirigen con este apelativo. Con ellas viven también varias criadas, aunque ningún hombre. Salvo raras excepciones, no se les permite cruzar la entrada. Además de vivienda, una *okiya* sirve de almacén de los preciados trajes y accesorios de los que se sirve una geisha para desempeñar su oficio. Las *okiya* de Kioto son bastante sencillas.

La *ochaya* es el lugar donde las geishas celebran sus fiestas privadas para sus clientes. Poco a poco fueron convirtiéndose en lugares más exclusivos. Al contrario que las*okiya* las *ochaya* son bastante lujosas. Su exterior se caracteriza por una elegancia discreta. La mayor parte de las *ochaya* están escondidas en las pequeñas callejuelas de las *hanamachi*. Las fiestas de geishas suelen desconcertar en cierta medida a los clientes occidentales, sin embargo al cliente japonés ideal (*tsu*) se lleva una imagen bien diferente.

Junto a las *ochaya* y las *okiya*, la *hanamachi* tiene también escuelas de danza y *shamisen*, un teatro para las geishas y, al igual que el resto de los barrios japoneses, una serie de santuarios shinto y de templos budistas. El *shamisen* se toca para acompañar al baile, y hay una gran variedad de estilos: *nagauta* (literalmente "canción larga"), *kouta* (cancioncilla), *hauta* (breve canción de amor) y *jiuta* (canción tradicional, literalmente "canción de la tierra"). El baile tiene también sus variantes, cuyas raíces deben buscarse en el teatro Noh o en el teatro Kabuki. Las geishas aprenden baile y música en escuelas especializadas. Sin embargo el oficio de geisha se desarrolla en otros ambientes. Su principal trabajo, además de las fiestas privadas de la *ochaya*, es una gira anual de actuaciones de baile en público y en festivales donde se cuenta con su presencia.

Por encima de todo, una geisha es una artista. Pero no hay un arte exclusivo del mundo de la flor y el sauce. La danza japonesa, la ceremonia del té, los arreglos florales y la caligrafía, todos ellos tienen su público en el mundo exterior. Tanto la ceremonia del té como los arreglos florales son el terreno apropiado donde aprender el equilibrio, la tranquilidad y la paciencia que se esperan de toda mujer japonesa virtuosa.



***Ferry cruzando el río Rokugo*, Tori Kiyonaga,(1754).**

Estas mujeres son las protagonistas de muchos grabados *ukiyo-e*, y más concretamente de los *bijinga*. Se las representaba de cuerpo entero, busto o grupo, realizando actividades cotidianas. Hay un género (*mitate-e*) que son unas estampas aparentemente de la vida cotidiana pero que realmente son juegos intelectuales. Se enfatizaban pues los aspectos externos de la mujer japonesa:

peinados, vestidos… Todo con un toque simbólico (color). Se valora el aspecto de la mujer (el envoltorio), no la belleza interior.

Sobre todo en el S. XVIII se representaba a las mujeres de manera idealizada. Ausencia de individualidad, estereotipo de belleza (blancura, labios diminutos, cejas un poco gruesas,…). No hay tampoco una expresión individual de sentimientos, aunque esto no significa que no expresen, sino que lo hacen mediante los gestos. En el S. XIX empiezan a no mostrar esta imagen idealizada, sino que comienzan a expresar. Cada artista supo dar a sus mujeres un sello distintivo, como Suzuki Harunabu ("mujeres mariposa", dulces, frágiles), Tori Kiyonaga (mujeres esbeltas, intelectuales) o Kitagawa Utamaro (es el artista que mejor capta la esencia, el interior de las mujeres).

La literatura eligió asimismo, en la década de 1760, a camareras y cortesanas como protagonistas de las novelas, asimilándolas así a las heroínas de la literatura clásica, procedentes de la nobleza.

Para saber más:

- Almazán, D., "Geisha, esposa y feminista. Imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936)", *Studium, Revista de humanidades*,nº10, Zaragoza, Dialnet, 2004, pp. 253-268.
- Cabañas, P., "La imagen de la mujer en el grabado japonés", *Revista de Estudios Asiáticos*, nº2, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. Instituto Complutense de Asia, 1996, pp. 137-151.
- Dalby, L., *Geisha*, Barcelona, Editorial Mondadori, 2000.
- Gallagher, J., *Geisha. Un mundo de tradición, elegancia y arte*, Madrid, Editorial Libsa, 2007.
- Golden, A., *Memorias de una geisha*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Misterios de *geisha*. ¿Verdadero o falso?

Por María Galindo



http://www.houseofjapan.com/ Geishas en el desfile de Año Nuevo.

Quizás sean una de las imágenes más emblemáticas de Japón. Símbolo de la feminidad japonesa desde el siglo XIX, la figura de la geisha en Occidente ha ido creciendo desde las primeras imágenes llegadas a través de óperas y obras de teatro ("Madama Butterfly","La Geisha"…) hasta nuestros días, cuando su imagen se difunde por el cine y los *mass media*. La publicación en 1997 de la novela de Arthur Golden *Memorias de una geisha* y la posterior película marcó un hito en la recreación de la imagen que se tiene de ellas en el Occidente contemporáneo. Sin embargo no hemos visto mucha veracidad en estas representaciones. De hecho esta última novela encolerizó tanto a la mujer en la que Golden se había inspirado, Iwasaki Mineko, que ésta le impuso una demanda por diez millones de dólares, además de escribir su propia novela contrastando lo dicho por Golden.



http://traveljapanblog.com/ Mujer disfrazada de oiran para su festividad. Podemos observar su vestuario particular con el obi o cinturón atado por delante.

Así es como aún hoy en día el misterio que rodea a estas habitantes del "mundo de la flor y el sauce" no se ha disipado y las ideas que lo rodean penetran no siempre con la misma certeza. Por ello vamos a examinar unos cuantos mitos y distinguir lo falso y verdadero en torno a estas mujeres.

1) Las geishas son una especie de místicas y caras prostitutas. FALSO. Si quisiéramos buscar cortesanas de alto nivel, esas serían las antiguas *oirán* o *tayu*. Para distinguir unas de otras basta con fijarse como se atan el quimono, ya que el de las *oiran* iba atado por delante a diferencia del de las demás mujeres. Además actualmente también podemos encontrarnos lugares de alterne con prostitución a la occidental. La confusión aquí radica en las pobres mujeres japonesas que durante la invasión americana posterior a la derrota tras la segunda guerra mundial se vendían a los soldados americanos. Muchas de éstas se identificaban como geishas ante sus clientes para facilitar el entendimiento y elevar su posición. Voy a recalcar la diferencia ya que parece no existir en el imaginario común. Y para ello vamos a buscar en los orígenes del oficio de geisha. La primera geisha fue Kiku, prostituta y bailarina especialista en las artes y que se llamó a si misma geisha ("artista"). Suponemos que ésta no tendría reparos en combinar su antiguo oficio con el nuevo. Sin embargo las *oiran* reclamarán al shogun (gobernante de Japón) que se distinguieran sus oficios para evitar la competencia. Así es como desde los inicios estas dos profesiones se separan. El shogun mantiene a las prostitutas cerradas dentro de los barrios de placer y a las geishas les prohíbe vender su cuerpo.



http://traveljapanblog.com/ Distrito de geishas Kanazawa

2) Las geishas eran una especie de esclavas. FALSO. Pese a que en épocas pasadas muchas de las que se introducían en este oficio eran vendidas por sus propios padres, siempre tenían la opción de abandonar su *okiya,* o casa de geishas, aunque eso no era nada práctico. Por otra parte disfrutaban de una vida llena de lujos y exenta de los deberes maritales y una alternativa a la existencia como ama de casa tradicional. Esto último es algo que aún llama a muchas mujeres a dedicarse a este mundo. Uno de los puntos claves para ver la diferencia consiste en la libertad de movimientos de las geishas. A diferencia de las prostitutas de los barrios de placer, ellas tenían acceso al mundo exterior y podían ir y venir a su antojo como las artistas valoradas que eran, no como esclavas.

3) Las geishas eran las amantes de los hombres poderosos. VERDADERO. Representantes del glamour, la elegancia y la imagen de una existencia elevada lejana a la vida prosaica y vulgar, las geishas eran profundamente deseadas por los hombres que perseguían su favor. Pero, por supuesto, estas relaciones estaban rodeadas del adecuado ritualismo. Dentro del mundo de las geishas existe la figura del *danna*. El *danna* es un mecenas de estas artistas, un hombre de dinero que decide subvencionar a una de ellas y establecer así una relación similar a las queridas europeas de la época decimonónica. Estaríamos ante una especie de marido, solo que éste podría estar

casado con otra mujer. A su vez la geisha sigue con su trabajo en fiestas, bailes y celebraciones varias con el añadido de un soporte económico mayor y lujosos regalos como quimonos, broches, adornos de pelo… que son vitales para el correcto desarrollo de su oficio.

4) Las geishas son algo común y conocido en Japón. FALSO. Pese a que es un símbolo internacional de Japón y de que todo en la vida de una geisha está marcado por las ceremonias, incluso el “matrimonio” con su *danna*, pocas de estas son públicas y la mayor parte de su vida ocurre en el mayor de los secretismos. Una geisha no desvelará jamás el nombre de su *danna*, ni los temas que se tratan en su presencia o aquello que vea. Este silencio que rodea su vida es necesario para que los clientes se sientan plenamente cómodos en su presencia. Además las propias geishas son algo muy difícil de ver para la mayoría de la población ya que viven en sus *hanamachi*, los cuales abandonan con su vestuario oficial en contadas ocasiones, principalmente grandes festivales como el de los cerezos en flor donde sí se pueden observar procesiones de estas mujeres.



http://traveljapanblog.com/ Turista en Kioto disfrazada de maiko.

5) Los turistas pueden ver geishas en la calle. FALSO. Es común ver japonesas que se divierten disfrazándose de geishas, ya que éste es un servicio ofrecido a turistas en Tokio y Kioto, que son fotografiadas y enseñadas como auténticas geishas. Pero rara vez se estará observando una autentica *maiko* o *hangyoku* (aprendiz de geisha) y mucho menos una *geiko* (geisha adulta).Contratar los servicios de una geisha es algo que está muy por encima del poder económico de la clase media, pues éstas son un símbolo de máximo prestigio social. Estamos hablando de unas profesionales que se educan en las artes japonesas clásicas toda la vida, (¡incluso el baile se estudia hasta los sesenta años!) y reciben clases de *senseis* de cada una de ellas: ceremonia del té, canto, recitación, tañer el *samisén*, etc. Además de algunas artes propias; como la conversación, el desenvolvimiento elegante, el correcto uso de los colores y temas de sus vestidos según las estaciones y ocasiones….en fin una larga lista de funciones y aspectos para recrear el *iki* o *tsu,* una especie de alta elegancia y agudeza que agrade a sus clientes. A las habilidades que practican hemos de sumar los objetos que portan los cuales pueden costar cantidades muy elevadas y desde luego no son para lucirlos en un paseo casual por la ciudad.

Por último podemos aclarar las funciones de estas. Las geishas son, más que artistas, arte. Cada uno de sus movimientos está perfectamente medido y entrenado hasta la saciedad en búsqueda de un ideal de belleza transcendente. Son representaciones del Japón antiguo más elevado y culto y como tal su sola presencia en una estancia exige un pago, que recompensan generosamente manifestando sus exclusivas habilidades.

HISTORIA Y PENSAMIENTO · HISTORIA Y PENSAMIENTO · HISTORIA Y PENSAMIENTO · HISTORIA Y PENSAMIENTO · HISTORIA Y PENSAMIENTO ·

ARTE

Breve historia visual de la cerámica japonesa.

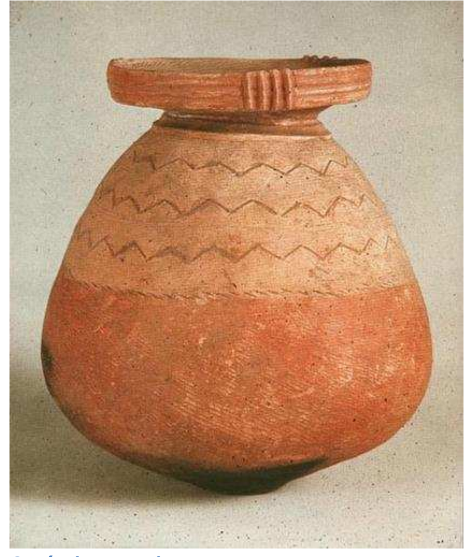
Por David Lacasta

Tradicionalmente en el imaginario occidental la cerámica japonesa ha estado eclipsada por la fama de la cerámica china. Si bien es cierto que en el desarrollo de la cerámica de Japón son constantes las influencias y contactos con el continente, esta mantuvo siempre una originalidad y personalidad claramente diferenciadas. Dicha originalidad se mantiene sobre todo en algunos tipos, a pesar de la fuerte influencia china, llegada de manera directa o a través de Corea.



Cerámica *Jômon*.

Hagamos ahora un breve recorrido por su historia. Al menos desde el 7.000 a. C. aparece la cerámica llamada Jômon, cuyo nombre significa "marcado por cuerdas", haciendo alusión a un motivo decorativo conseguido al apretar una cuerda sobre la superficie de la pieza. Esta cerámica fue producida sin interrupción hasta el siglo III a.C., por lo que probablemente sea el ejemplo de cerámica que durante mayor tiempo continuado se estuvo realizando. Hacia el siglo III a. C. llega del continente asiático el tipo llamado Yayoi, desembarcando al mismo tiempo que la agricultura. Reciben su nombre por el barrio de Tokio donde se descubrieron las primeras piezas en 1895. Esta cerámica a nivel decorativo es más simple que la anterior y como ella carece de cubiertas y esmaltes. Ambas cerámicas tienen en común que para su producción no se utilizaba el torno.

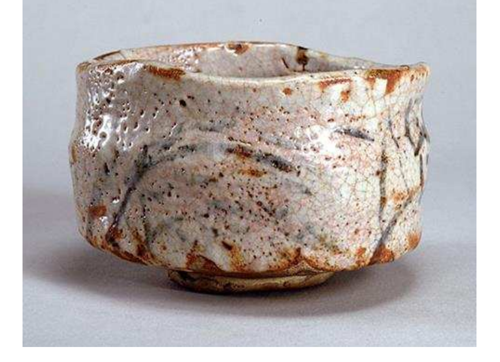


Cerámica Yayoi.

Durante la época Nara (645-794) llegaron a Japón los esmaltes polícromos, por influencia del estilo "tres colores" de la China de los Tang (618-907) y fue tan bien imitado que a veces es difícil discernir si se trata de piezas autóctonas o importadas.

Durante el final del período Heian (794-1185) y los períodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333-1573) tiene lugar un hito clave en la historia de la cerámica japonesa, los llamados Seis Hornos Antiguos, es decir, Seto, Tokoname, Shigaraki, Echizen, Tamba y Bizen. De todos estos centros, solamente en Seto se produjo cerámica vidriada, los demás se caracterizaban por unas piezas cocidas a alta temperatura, enormemente resistentes y bien adaptadas al uso diario de la vida doméstica. La producción de estos hornos se difundió por todo el territorio japonés, pero especialmente abastecían a la zona de Kioto y a la región de Kanto, que comprende los alrededores de la actual Tokio.

En el período Momoyama (1573-1614) nos encontramos con la edad de oro de la cerámica japonesa, coincidiendo con la expansión y definitivo triunfo de la ceremonia del té. El principal centro alfarero era la región de Mino y de entre todas sus producciones las más apreciadas por los estetas japoneses son las llamadas Shino, con cubiertas feldespáticas blancas, más o menos opacas, que traslucen con distinta intensidad el tono rojizo de la pasta cerámica y cuya originalidad las aleja de cualquier parecido con ejemplos chinos o coreanos.



Cerámica Shino.

Junto a los Shino, las otras cerámicas representativas del período Momoyama son las Oribe, que deben su nombre al samurái maestro en la ceremonia del té Furuta Oribe. Era habitual que los maestros del té se interesaran por las vasijas cerámicas que intervenían en la ceremonia y solían inspirar y dirigir sus tipos y decoraciones. La influencia de Oribe trascendió Mino y se extendió por otros centros alfareros como Bizen y Karatsu. Los productos Oribe se caracterizan por la originalidad de las formas, a menudo cuadradas y angulares, que hoy resultan tan sorprendentemente modernas. Existen once tipos de este estilo, entre los que destacan los Oribe verdes, llamados así por el predominio del óxido de cobre, y los Oribe rojos, con decoraciones pintadas en pardo ferruginoso sobre la cubierta feldespática que vela la arcilla roja.



Cerámica Oribe.



Cerámica Satsuma.

A finales del período Momoyama, la invasión de Corea promovida por el shogún Hideyoshi, durante los años 1592 -1598, aportó a Japón la llegada de alfareros coreanos prisioneros, que fundaron los centros como los de Karatsu, Satsuma y Hagi. Lógicamente estas producciones están muy influenciadas por la cerámica coreana. La famosa manufactura de Satsuma fue fundada por un grupo de alfareros coreanos, traídos por el señor Shimazu Yoshihiro. En Japón como en la Europa del siglo XVII, era corriente el establecimiento de centros cerámicos por los grandes señores, en los que los secretos de la fabricación se guardaban celosamente, lo que no siempre impidió su difusión. La celebridad de la loza de Satsuma se debió a su suave arcilla blanca con cubierta finamente craquelada y decoración esmaltada en oro, denominada “brocado de oro”.

Fue en Hizen y en la región de Arita, donde por primera vez se fabricó la porcelana en Japón; esto ocurrió en el año 1616, ya en el período Edo y por obra del coreano Ri Sampei, que descubrió allí el caolín. De hecho, aunque continuó la producción de cerámica tradicional, fueron cada vez más numerosos los hornos que se dedicaron a la porcelana, siguiendo técnicas y estilos chinos y coreanos, aunque con una innegable personalidad propia. Si bien fue un coreano el introductor de la porcelana en Japón, fue el japonés Sakaida Kakiemon quién primero consiguió la decoración polícroma sobre cubierta, unos treinta años después del descubrimiento de Ri Sampei y también en Arita. De generación en generación los Kakiemon siguieron con la decoración que lleva su nombre y que constituye uno de los mayores exponentes de la cerámica japonesa. Su éxito en Europa fue extraordinario durante el siglo XVIII, hasta el punto de ser copiada literalmente en las principales manufacturas de porcelana.



Porcelana Kakiemon.



Porcelana Imari.

Otro estilo de decoración de la porcelana de Arita es el llamado Imari, nombre del puerto en que se embarcaba en grandes cantidades hacia Europa, donde debido a su aspecto lujoso y su decoración exótica, era más apreciada que en Japón.

Aparte de las Kakiemon, las más exquisitas e incluso minoritarias y preciosas porcelanas japonesas son las de Nabeshima, con decoraciones en azul bajo cubierta, a veces en combinación con esmaltes polícromos sobre cubierta. Esta manufactura fue fundada por Katsushige, jefe del clan de Nabeshima, en Iwayakawachi, en el 1628, y se destinaba al uso interno de la familia del noble y como presente para otros señores.



Porcelana Nabeshima.



Porcelana Kutani.

Otro importante centro de fabricación de porcelana es el de Kutani, cuyos orígenes no se conocen con exactitud. Su pasta es a menudo grisácea y defectuosa, pero la calidad de sus esmaltes resulta inimitable y sus decoraciones están llenas de fuerza y vitalidad.

Al margen de los grandes centros alfareros hay ceramistas que crearon obra personal, marcada por el signo de la individualidad. Durante los períodos Momoyama y Edo trabajan en Kioto una serie de esos artistas. Destacan especialmente Ninsei, que llegó allí a mediados del siglo XVII y cuyas obras, son clasificadas por el Estado Japonés como Tesoros Nacionales, y Kenzan, nacido en 1663 y hermano del pintor Korin, cuya producción se caracteriza por incluir plantas, flores y pájaros como motivos decorativos para la cerámica.



Obra de Ogata Kenzan.

Resulta imposible cuantificar la influencia que la estética japonesa, especialmente la cerámica, ha determinado sobre el mundo del arte, especialmente en torno a la abstracción, la apreciación del material y de los acabados. En definitiva, esta influencia puede calificarse como decisiva en el desarrollo del arte contemporáneo occidental.

Una iconografía atípica: el Buda asceta.

Por Carolina Plou

Debido a la gran cantidad de vertientes, sectas y ramificaciones del budismo, y a la complejidad misma del concepto de Buda, las diversas iconografías de Buda poseen una enorme complejidad. La función de la escultura budista es hacer presente la figura a la que se representa, recordar al personaje; pero ante todo poner de manifiesto sus cualidades, con el fin de estimular a los fieles a imitar estos valores. Para ello, la escultura está plagada de códigos con los que se establece un diálogo con los fieles: los atributos, los *lakshana* o rasgos característicos, las posturas y tronos, los *mudras* (esto es, la posición de las manos: pueden ser rituales si se ejecutan durante la oración, o iconográficos, los que ejecutan las imágenes para dar información adicional al fiel). En algunas tradiciones y para algunas sectas, incluso se consideraba que la propia imagen estaba infundida del espíritu y del ser de la figura representada, con el poder de transmitirlo a los que la contemplaban. Para que estas imágenes fueran efectivas, debían cumplir una serie de requisitos:

ser una representación fiel y llevarse a cabo la consagración de la escultura (solían consagrarse todas las esculturas, pero en este segundo caso era una ceremonia fundamental).[6] La dificultad de comprensión todavía es mayor en Occidente, ya que en muchas ocasiones carecemos de los fundamentos necesarios para interpretar correctamente dichas iconografías. Hoy queremos centrarnos en uno de los casos menos conocidos de la representación búdica: el 'Buda asceta'.

Generalmente, al pensar en imágenes de Buda, lo primero que nos viene a la cabeza son las rechonchas figuritas que se venden en cualquier comercio barato, en muchos casos, rozando lo *kitsch*. Quizás, tras una reflexión algo más detenida, pensemos en las numerosas figuras (y cuadros) que ofertan tiendas de decoración, donde, pese a producirse cierta banalización, se reflejan algunas de las iconografías más típicas de Buda dentro de lo que en Occidente consideramos estéticamente bonito como para poner en nuestro salón, recibidor o dormitorio. Sin embargo, la iconografía que queremos mostrar hoy rara vez podríamos encontrarla en un salón según las tendencias de interiorismo actuales.


Ejemplos de Budas como elemento decorativo en Occidente.

El 'Buda asceta' representa un episodio de la vida del Buda histórico. Shiddarta Gautama o Sakyamuni fue el creador de una de las religiones más extendidas en el planeta. La existencia real de Sakyamuni está plenamente demostrada, aunque hay pocos hechos documentados de su vida. Lo que nos ha llegado es una narración de su historia, envuelta en leyendas y milagros. Desde el punto de vista histórico, esta narración tiene escasa relevancia. Sin embargo, desde el punto de vista artístico resulta fundamental, ya que es la piedra angular sobre la que se desarrollan todas las iconografías del arte budista, incluida la que hoy tratamos.

Siddharta Gautama nació a mediados del siglo VI a. C. en el norte de la actual India, en el seno de la tribu *sakya* (de la que toma el nombre Sakyamuni). Según la tradición, nació de una concepción y parto virginales: los dioses lanzaron su reflejo en forma de elefante blanco sobre la reina Maya, y en ese momento se produjo la concepción. Este hecho extraordinario ocasionó que los sabios lanzasen una profecía que marcaría la juventud y educación del príncipe: si tomaba el camino de la política llegaría a ser un monarca universal, una figura espectacular, de gran poder; sin embargo, este destino tan exitoso no se produciría si optaba por la vida religiosa. Su nacimiento fue, de igual modo, milagroso: nació de un costado de la reina Maya, sabiendo caminar, y se dirigió a los cuatro puntos cardinales. Durante los primeros años, vivió en una burbuja, rodeado de los mejores y más sabios maestros, entregándose a las actividades físicas… se le mantuvo aislado de la presencia de la muerte y la vejez. Se casó con dos princesas y tuvo un hijo. No obstante, su extraordinaria inteligencia le hacía ver que ese entorno era artificial, percibía que algo se le ocultaba, así que en su juventud decide escapar, junto a un criado muy fiel. Así conoció la muerte, la enfermedad y la vejez, y fue ésta una experiencia que le conmovió sobremanera, y que le inspiró a renunciar a todo y a hacer un peregrinaje en busca de respuestas. En su camino encuentra a un brahmán, un sacerdote hinduista, que le inspiraría a llevar una vida radical como asceta. Durante seis años, así, Buda se somete a todo tipo de privaciones: no come, no duerme, no se mueve… rodeado de seis discípulos. Éste es el episodio que inspira la iconografía a la que hoy hacemos referencia, la representación del Buda esquelético.


Iconografía del 'Buda asceta'.

[6] Llevaba consigo un ritual, recitación de mantras, procesiones, oraciones… Se colocaban en su interior reliquias o reproducciones de órganos. Era destacable el momento de apertura de los ojos, cuando se pintaban los ojos de la imagen (se temía este momento, normalmente se pintaban a través de un espejo, sin establecer contacto directo).

En su ascetismo, Buda estuvo al borde de la muerte. En un determinado momento, escuchó a unos campesinos cantar una canción en la que se hablaba de que si las cuerdas de sus instrumentos están muy tensas se rompen, pero si están muy flojas no suenan. Esta canción hizo a Buda darse cuenta de la importancia y el valor del punto medio. Después de recuperarse, entró en meditación bajo una higuera, en la postura del loto, lo cual ha generado a su vez otra iconografía de Buda. Bajo la higuera, Sakyamuni había llegado a un desprendimiento casi absoluto de su ser cuando el demonio Mara se percató de que si Buda alcanzaba esa liberación, sería el final del reinado de la Muerte. Para evitarlo, decidió tentarle para que no alcanzase la iluminación suprema. La primera perturbación de Mara consistió en intentar interrumpir la meditación de Sakyamuni haciéndole apartarse del lugar en el que estaba, a lo que éste respondió con un leve movimiento, tocando la tierra, reclamando su derecho a estar en aquel lugar. Este momento también generó una iconografía: la del Buda triunfante ante la Muerte. Después, siguieron numerosas tentaciones, ante las que Sakyamuni no se manifestó. Cuando Mara desistió, Buda recibió la iluminación, un flash en su conciencia que le hizo ver cómo enfocar su trayectoria vital para librarse de la muerte y la maldad. Además, pudo ver claramente sus vidas pasadas y la rueda de las reencarnaciones: que todos los seres mueren y vuelven a nacer dependiendo de su comportamiento. También vio el medio para liberarse de ese eterno girar. Entonces Mara todavía le tentó una vez más, con una última sugerencia: si ya era consciente de todas las respuestas, y se había liberado, podía dejarse morir y entrar en el Mahaparanirvana, el nirvana incondicionado, y allí ser libre de sufrimientos. Buda, que para entonces tenía treintaicinco años, decidió seguir viviendo para predicar y mostrar al mundo lo que había visto. A partir de este momento comenzó la *shanga* o peregrinación, inaugurada con el primer sermón, en Sarnath. Desde este momento, Buda vivió numerosos acontecimientos: la conversión de su padre, la decadencia de su tribu, un cisma interior (la escisión de la doctrina que protagoniza su primo)…

Buda muere a los ochenta años, unas versiones sostienen que de vejez y otras que envenenado por unas setas. En cualquier caso, entró en meditación y murió, alcanzando el Mahaparanirvana, la disolución del yo transitorial, el fin del sufrimiento y del dolor, la asimilación de la plenitud máxima. Su cuerpo fue incinerado y las cenizas se repartieron en varios túmulos, que serían el origen de las estupas, la tipología arquitectónica básica del budismo.

En un principio, de la esencia de Buda no se derivaba la necesidad de hacer imágenes: tan sólo transmitía un camino personal de liberación. Sin embargo, con su muerte se produce una mitificación, que dio lugar a la necesidad de tener un objeto concreto que concentrase la veneración. Al principio, era tabú representar a Buda como hombre. En esta etapa anicónica (desde el siglo III a. C. hasta el II d. C.), se representaba solamente al Buda histórico a través de símbolos.

Con el origen del budismo *Mahayana* empezaron a aceptarse otras figuras con carácter de veneración. En el seno de esta rama del budismo, en el siglo II, en la región de Gandhara (norte de la India – Pakistán) percibieron la necesidad de representar tanto a Buda como al resto del panteón búdico con forma humana.[7] Fue aquí cuando se establecieron las iconografías básicas que se difundirán por todas las regiones del budismo: aunque algunos aspectos formales varíen en función de las culturas en las que se realizaban las imágenes, el concepto básico se mantiene más allá del ámbito geográfico.



Ejemplos que muestran la variedad de formas que puede adoptar la iconografía del 'Buda asceta'.

[7] En este lugar había una gran presencia del mundo grecorromano. A él habían llegado tanto las conquistas de Alejandro Magno como, a través de la Ruta de la Seda, ejemplos de escultura romana. Estos dos contactos favorecieron el hecho de que en esta región se apreciara la utilidad de la representación antropomorfa para favorecer la conexión con el fiel religioso.

La iconografía del 'Buda asceta', que recoge el primer episodio de la vida religiosa de Buda, resulta fácilmente reconocible. Es la representación de una figura esquelética. Sin embargo, y al igual que el resto de los episodios de Sakyamuni y que los otros Budas, esta iconografía puede recibir otros *lakshanas* o rasgos característicos. A su vez, el 'Buda asceta' puede mostrarse en diferentes posturas, sobre distintos tronos, llevando unos atributos u otros, y representando diferentes *mudras*. Estos aspectos los estudiaremos en futuras ocasiones.



Ejemplos de la iconografía del 'Buda asceta' en piedra. A la derecha, cabeza de esquisto del Museo Británico.

Las representaciones del Buda asceta, generalmente, se realizan en bronce, ya que otorga mayor estabilidad a la pieza; que, por su extrema delgadez, puede resultar muy frágil. No obstante, se conservan esculturas pétreas con esta representación, aunque fragmentadas, como puede apreciarse en la imagen. Esta iconografía también tiene presencia en relieves, aunque bastante menor.

Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushû: contactos políticos y comerciales reflejados en el arte.

Por Ana Asión

La exposición *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente: El encuentro con el arte japonés en el periodo Meiji (1868-1912)*, que se desarrolló en el Museo de Zaragoza entre el 10 de mayo de 2012 y mayo de 2013, proponía un interesante viaje a través de uno de los periodos más fructíferos del país nipón: la era Meiji. Aprovechando que precisamente ahora se celebra el Año Dual España-Japón que conmemora los 400 años de relaciones entre España y Japón, realizaremos una breve aproximación a una de las estampas que se podían contemplar dentro de la muestra y que llevaba por título *Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushū*. La misma nos sirve para realizar una aproximación al modo en el que precisamente estas relaciones entre Japón y Occidente se plasmaron en el arte.

El periodo Momoyama supone toda una época de apertura. A partir de 1543 llegaron comerciantes portugueses a Japón, y un poco más tarde (en 1549) los primeros misioneros, la mayoría jesuitas capitaneados por Francisco Javier (también dominicos o franciscanos). Fruto de todas estas interrelaciones surgió el arte Namban (bárbaros del Sur), dentro del cual destacan los biombos, donde ya se representan a los extranjeros españoles y portugueses. Lamentablemente esta convivencia acabó de forma trágica. Los shogunes expulsaron a los extranjeros y suprimieron todo lo relacionado con sus nuevas creencias (cristianismo como elemento de inestabilidad). Este rechazo llevó a que Japón a comienzos del periodo Edo cerrara todas sus puertas al exterior. Se prohibió la salida de japoneses del país y la llegada de extranjeros. Sí que había relaciones comerciales, pero se limitaban al puerto de Nagasaki, a la isla de Deshima. Solo podían acudir chinos y holandeses.

El periodo Edo (1603-1868) supone una época de estabilidad política y social (shogunato del clan Tokugawa, política de aislamiento). Se produce a su vez un gran auge del grabado japonés *ukiyo-e*, que poco a poco evoluciona desde formas monocromas hasta conseguir una gran variedad de colores. Dentro del mismo surge el género *nagasaki-e* (1750-1850). Derivado de la presencia holandesa en el puerto de Nagasaki, empiezan a darse grabados japoneses cuyo tema son precisamente los holandeses. Se postula como antecedente de la gran demanda de manufacturas japonesas de la era Meiji y su proceso de occidentalización.

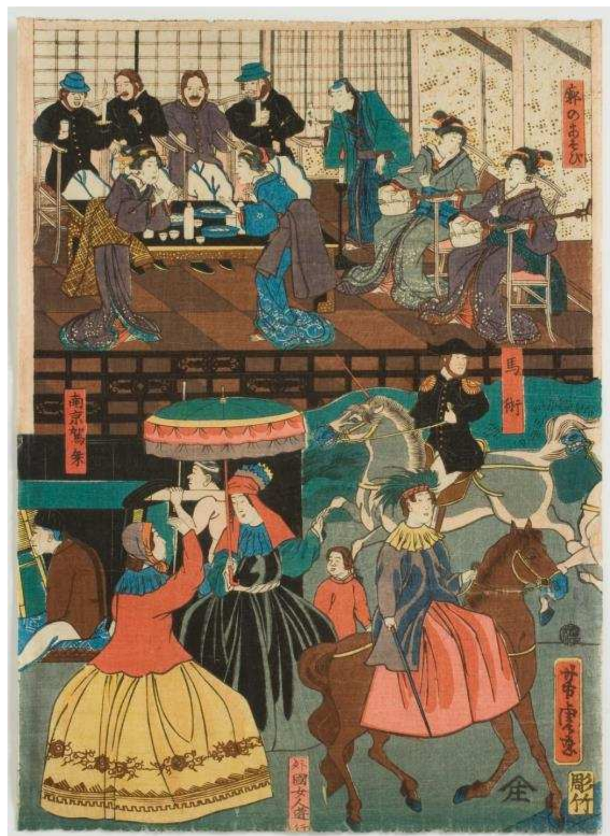
Las distintas crisis económicas internas de mediados del S. XIX, el debilitamiento de los últimos shogunes y la violenta irrupción de las potencias occidentales dan como resultado el final del periodo Edo. Es en estos instantes cuando Japón se ve obligado a abrir sus fronteras.

Con el periodo Bakumatsu (1853-1867) se produce la desaparición del monopolio holandés en Japón. Es en 1859 cuando se abre el puerto de Yokohama y Japón inicia un proceso de modernización. Muchos occidentales marcharon al país nipón para dirigirlo hacia la "senda del progreso".

El inicio del periodo Meiji (1868-1912) se produce con la firma del Tratado de Kanagawa (1854) por parte del comodoro Perry (Estados Unidos). A éste siguieron otros tratados con el resto de potencias: Francia, Inglaterra, Rusia y Holanda ("las cinco naciones", etapa "de los tratados desiguales"). España por su parte ocupó un lugar secundario.

En el periodo Meiji (1868-1912) Yokohama sustituye a Nagasaki como ventana al exterior. Se produce además una evolución del *ukiyo-e*, que se sitúa entre los cambios llegados desde Occidente y la necesidad de salvaguardar la riqueza de su tradición nacional. También se dan nuevas temáticas e innovaciones estilísticas. Surge el género *yokohama-e* (década de 1860), cuyos artistas fueron miembros de la Escuela Utagawa. En el mismo encontramos cromoxilografías[8] con los nuevos temas de los occidentales. La mayoría presentan como tema central el aspecto de los extranjeros, aunque también renovaron la temática del paisaje japonés. Interés histórico de las revistas ilustradas occidentales.

Buen ejemplo de ello es la estampa *Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushū*, de Utagawa Yoshitora, con la que queremos ejemplificar esta renovación temática.



Diversiones de los extranjeros de Yokohama en Bushū, Utagawa Yoshitora, 1861. Estampa de un tríptico *ukiyo-e*, técnica *nishiki-e*. Colección particular.

En la estampa encontramos dos escenas. En la primera de ellas, situada en la parte superior, vemos cuatro occidentales, un japonés y cuatro japonesas. Los occidentales están representados como se veía a los holandeses en los *nagasaki-e*: alta estatura, llamativos cabellos pelirrojos y narices alargadas (deshumanización de los europeos y asimilación con lo salvaje), mostrando también gran cuidado en la representación de las vestimentas. No aparecen en interrelación con los japoneses. Dos de las mujeres japonesas aparecen sentadas tocando el *shamisen*,[9] las otras dos se disponen delante de los occidentales bailando. El individuo japonés se encuentra mirando a éstas, entre las otras dos mujeres y los occidentales. Por las actividades que están desempeñando podemos deducir que las mujeres japonesas son geishas (ataviadas a su vez con kimonos tradicionales).

En la segunda escena encontramos de nuevo una serie de individuos occidentales. Aparecen entre otros dos mujeres occidentales en la parte izquierda de la composición hablando y portando una de ellas una sombrilla (a la moda occidental, no japonesa). En el fondo de dicha imagen

[8] Grabados que presentan color impresos por medio de bloques de madera.

[9] Instrumento tradicional de cuerda vinculado al mundo de las geishas.

aparecen dos individuos japoneses, uno de ellos llevando al otro en un medio de transporte típicamente japonés.

A la derecha observamos en el fondo un hombre occidental, tal como podemos deducir por su aspecto (vestimentas, cabello pelirrojo) montado a caballo. En primer término vemos a su vez otro individuo que monta a caballo, y que seguramente será de nuevo un occidental (cabello pelirrojo). Entre ambos encontramos una tercera figura, de tamaño menor y a pie.

En esta segunda escena se disponen de nuevo cuatro cartelas en color rojo (que seguramente contendrían los diálogos u otras claves para comprender la escena), y en la parte inferior del lado derecho lo que parece ser la firma del autor.

La aproximación de Japón a Occidente había restado el elemento de exotismo al arte del grabado japonés. Aunque sus autores fueron los mismos y las fechas fueron paralelas, en Occidente tuvieron una mayor consideración artística aquellas obras que recuperaban una nostálgica mirada hacia las costumbres nacionales. El encanto del país del Sol Naciente hizo que en Occidente se siguiese la moda de la tradición japonesa (*Madama Butterfly*), algo que terminó derivando en el fenómeno del *japonismo*.[10]

El sexo en la arquitectura. Una forma distinta de entender el acto sexual.

Por Anais Laia Serrano

El periodo hindú se caracteriza por el protagonismo de conjuntos arquitectónicos de una gran riqueza exterior. Los templos en el norte de la India son denominados *nagara* y los del sur, *vimana*. Las *nagaras* son cada vez más colosales, con gran exuberancia decorativa.

El templo hindú se concibe como la morada de Dios en la tierra y debía ser erigido siguiendo los preceptos comprendidos en los tratados de arquitectura, los *Vastru-Sastras*. Estos se realizaban sobre hojas secas de palmeras y eran interpretados por los *Shatapati* (brahmán-arquitecto).

En el pueblo de Khajuraho, actualmente una pequeña comunidad ubicada en la India Central en el estado de Madhya Padesh, encontramos el complejo de templos de Khajuraho. En el momento de su construcción era un centro religioso de gran reputación, actualmente se conservan veintidós templos de los ochenta y cinco que se construyeron. Estos constituyen las obras maestras de la arquitectura medieval hindú, siento características del periodo de esplendor del estilo arquitectónico *nagara*.

Todos los templos tienen una organización parecida, un vestíbulo (*ardamadapa*), una sala de reunión o danza (*mandapa*) y una cella o sanctasantótum (*gargariha*). Estas construcciones se caracterizan por sus elevadas torres de caras arqueadas denominadas *shikaras*, rematadas por un vaso ornamental llamado *kalasa*.

El complejo de Kajuraho era la capital religiosa de los Reyes Chandelas, dinastía hindú procedente de la estirpe Rajput. Los Candela se consideraban desencintes de la Luna (la diosa Chandra), muy unida a los cultos

[10] Uno de los movimientos culturales más significativos en el campo de las influencias culturales entre Japón y Occidente en la Edad Contemporánea.

de la fertilidad. Eran creyentes de los poderes del tantrismo y durante su reinado tuvo lugar el florecimiento de esta doctrina.
La cultura de los Chandela entendía la unión carnal, el sexo, unido al placer de origen divino, ligado a la necesidad de procrear y desprovisto de cualquier pecado. Se le otorga al acto sexual espiritualidad, de ahí que sea digno de representar en los templos. La unión del *lingam* (falo de *Shiva*, el dios Creador) y el *yoni* (el sexo femenino, del dios Shakti, la diosa Madre)[11] representa la creación del mundo. El juego mágico del amor se inscribe en la perspectiva de los *tantra*.

Las raíces del *Tantra* se encuentran en la temprana historia de la cultura india, hay alusiones a él en la literatura más antigua de la India, e incluso algunos textos aluden al Tantra con el nombre de *Atharva Veda*. El *Tantra* es el culto al éxtasis, concentrado en una visión de sexualidad cósmica, donde convergen estilos de vida, rituales, magia, mitos, filosofía y una red de signos y símbolos. También se ocupará del amor, y este necesita objetos.

Hay un *Tantra* hindú y otro budista. El primero cultiva actividades cuyo especial interés es hacer reaccionar la libido, alejándola de los fenómenos pasajeros del mundo para enfocarla hacia un objetivo transcendente. De la misma manera la doctrina tántrica siempre ha sido sumamente práctica, lo primero son las cosas y posteriormente las interpretaciones.

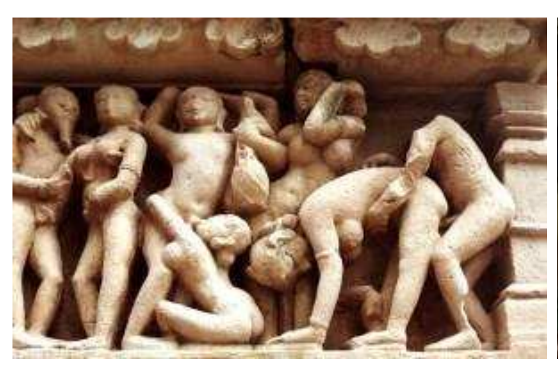
El tantrismo comienza su investigación con la psique humana, presentando al hombre como parte de su mundo, donde el organismo humano se percibe como un microcosmos dentro del cosmos. Se emplean deidades para simbolizar diferentes fuerzas espirituales y estados de conciencia superiores, el universo es visualizado como una acción espontánea en continua creación, emergiendo de un vacío uterino, cargado de un potencial ilimitado. El tantrismo se apoya en calores duales: bien-mal, materia-espíritu… éstos son considerados fuerzas cósmicas que dan origen al universo y residen del mimo modo en nuestro interior. Todos los elementos humanos se engloban en nosotros, la energía del pensamiento, del sentimiento, del sexo y de cualquier acción se trasmuta a través de medios hábiles y el goce sexual es considerado un ritual.[12]

El Templo de Lakshmana es el más destacado del conjunto de Khajuraho, situado a la entrada. Es un ejemplo característico de los santuarios edificados en la capital de los Chandela, levantado sobre una plataforma rectangular, en cuyas esquinas de la explanada hay cuatro pequeños santuarios a los que se accede por una escalera axial situada en la cara oriental.


Templo de Lakshmana.

Es el templo más destacado del conjunto debido a los temas decorativos representados en él. Dejando a un lado las características de la construcción, podemos observar diferentes escenas decorativas con temas eróticos. Las parejas que aparecen abrazadas en las decoraciones de los muros se denominan *mituna* y expresan la atracción de los seres en un himno al amor y la exaltación de sus juegos.

[11] En una de las modalidades del tantrismo hindú, la Realidad Absoluta se personifica como el dios Shiva. Los antiguos *yoguis* concebían al cuerpo del universo como el amante de este dios. Para expresar las distintas formas que adopta Shiva se utilizan bastantes nombres, generalmente el más utilizado es Shakti. La imagen sexual de Shiva y Shakti sugiere la interacción mutua.
[12] Véase Román López, Mª T., "Sexualidad mágica y sagrada en la India Antigua: El tantrismo", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,* 9, 1996. pp. 65-93.




Escenas eróticas del templo de Lakshmana

Realizadas en altorrelieves, estas decoraciones constituyen el motivo principal de las fachadas de los santuarios, que también encontramos en las torres que coronan dichas construcciones.

No obstante, éstos no son los únicos motivos decorativos que aparecen en los templos. Entre los relieves decorativos podemos encontrar formas geométricas y florales, escenas de animales, escenas bélicas y representaciones de deidades, que en su conjunto conservan un simbolismo netamente religioso.

El arte erótico es una constante universal en antiguas civilizaciones, de ahí que podamos encontrar este mismo tema representado en vasos peruanos, representaciones del paleolítico, o relacionadas con el culto erótico a la Gran Madre, sin olvidar representaciones en la Antigüedad Clásica, asociados al mito de Príapo y las orgías de Dionisio o Baco.[13]

Para saber más:

- Puigbó, J.J., "El arte erótico en las antiguas civilizaciones", *Individuo de Número*, Vol. 105, 3,1997. pp. 380-384.
- Rawson, P., *El Arte del Tantra*, Barcelona, Destino, 1992.
- Stierlin, H., *La India Hinduista. Templos y santuarios de Kajuraho a Madurai*, Barcelona, TASCHEN, 1999. pp. 127-167
- Román López, Mª T., "Sexualidad mágica y sagrada en la India Antigua: El tantrismo",*Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua,* 9, 1996. pp.65-93.

Diseccionando a la Venus de Milo: la escultura de Cao Hui.

Por Elísabet Bravo

Cao Hui es un artista chino nacido en 1968 en Kunming. Se graduó en el Yunnan Arts Institute en 1991 y en la Central Academy of Fine Arts (CAFA) de China en el 2000. En la actualidad reside en Beijing. Es famoso por sus esculturas hiperrealistas realizadas en técnica mixta, fundamentalmente resina y fibra de vidrio, de objetos cotidianos, animales y personas en las que trasciende la superficie y saca el interior al exterior. La obra se convierte en una lección de anatomía y en un saco contenedor de vísceras, sangre, músculos y huesos que rebosan y salen al exterior. Podríamos decir que, en cierto sentido, se dota de vida.

El arte ha aspirado desde sus inicios a la mímesis, es decir, a la más perfecta imitación del natural aunque, en la mayoría de ocasiones, sea un natural alterado y conscientemente embellecido. Recordemos esa historia contada por Plinio el Viejo sobre la disputa ocurrida en el siglo V a. C. entre los pintores Zeuxis y Parrasio en su*Naturalis Historia* (siglo VIII d. C). Ambos compitieron para ver quién de los dos era el mejor artista y

[13] Véase más en Puigbó, J.J., "El arte erótico de las antiguas civilizaciones", *Individuo de Número*, Vol. 105, 3, 1997, pp. 380-384.

para ello se sometieron a una prueba basada en la imitación del natural. Zeuxis pintó unas uvas tan perfectas que los pájaros bajaban a picotearlas, sin embargo Parrasio consiguió engañar al propio Zeuxis al pintar unas cortinas tan realistas que éste le pidió que las descorriera para ver su obra. Al revelar Parrasio que esa era su auténtica obra, Zeuxis se vio obligado a darle la victoria al reconocer que había sido capaz de engañarle. Esta pequeña historia nos sirve para ilustrar el concepto de mímesis y la importancia del artista que sabe trasladar el natural al arte, pero en sí el arte es también falso, pues se compone de piedra, óleo, tinta u otros materiales. Es un engaño.

Esta paradoja es la que se podría señalar en relación con Cao Hui, quien ha llegado a preguntarse algo tan sencillo como que qué habría bajo la piel de la *Venus de Milo* o del *David* de Miguel Ángel. Al hablar de "piel" en escultura nos encontramos con la mentira, es evidente que es de mármol y no es un objeto vivo. Pero el artista le da una cualidad orgánica y viva al sacar sus entrañas al exterior. Conoce el objeto de su representación por fuera, como otros, pero también piensa en ella desde el interior.

La serie más conocida de este artista es la dedicada a objetos cotidianos (*Visual Temperature*) que consta de esculturas tridimensionales que representan sofás, sillones, bolsos y otros elementos. El color rosáceo que tienen se asemeja al de la carne humana pero se da un paso más en este parecido al representar las entrañas de los objetos, que aparecen desbordando las falsas costuras o salen a través de cortes. La presentación del objeto es fría y distante, casi como una lección de anatomía. También se produciría en este caso el engaño que comentábamos en relación con Zeuxis y Parrasio. Con esta frialdad en la presentación del objeto, en la que aparentemente no hay un significado profundo, el espectador no se queda indiferente. Puede producir fascinación la perfección en la representación, pero también puede asquear el realismo. La representación es un engaño, no son entrañas reales, y aún así se consigue de esa manera la sensación de realidad.



Sofa (2008) de la serie *Visual temperature*.

Las comparaciones con esta serie pueden surgir, salvando las distancias, si nos ponemos a pensar en los objetos utilitarios que Ed Gein (1906-1984) hacía a base de piel, huesos y otros restos humanos que extraía de cadáveres. Son fundamentalmente tres películas las que recogen la influencia de Ed Gein: *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), *La matanza de Texas* (*The Texas chainsaw massacre*, Tobe Hooper, 1974) y *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991). Sin embargo, en *La matanza de Texas* se toman literalmente estas referencias dadas por el llamado "carnicero de Plainfield" en la recreación de la puesta en escena. La palabra "gore", de hecho, surge siempre al hablar del arte de Cao Hui, así que la semejanza con este tipo de películas no resulta descabellada. La comparación con el arte barroco, si tenemos en cuenta por ejemplo a Rembrandt, también podría realizarse.

Cattle no. 2 (2007) de la serie *Disclosing you*.

Quizá haya más de lo que aparentemente hemos visto hasta ahora al hablar del hiperrealismo de su representación y de la frialdad y la distancia en cuanto a la presentación de las esculturas si tenemos en cuenta la serie llamada *Disclosing you* en la que presenta esculturas de animales sin piel y con los músculos y los huesos a la vista del espectador. Estos animales tienen a veces posiciones humanas y rostros tristes, casi podríamos ver una asimilación de la escultura clásica en las poses y en la humanización y magnificación del animal. Cabe plantearse una crítica a la crueldad hacia los animales, lo cual es especialmente relevante si tenemos en cuenta el país

de procedencia del artista.[14] Así, según esta interpretación, la serie que citábamos anteriormente (*Visual Temperature*) nos presentaría la triste verdad que se encuentra detrás de los objetos que utilizamos todos los días. Dicho de otro modo, muestra de dónde salen nuestros sofás, bolsos, ropa o la carne que comemos y son, en definitiva, las consecuencias del proceso de modernización que nuestra sociedad ha vivido.



La *Venus de Milo* montada y desmontada a medias. De la serie *Classic sculptures dissected* (2011-2012).

Classic sculptures dissected, por otro lado, es completamente diferente a estas dos series anteriores. En ellas copia esculturas famosas históricas y las disecciona como si fueran modelos anatómicos. Se crea un interesante juego en el que la escultura con todas sus piezas se reconoce como la *Venus de Milo* o el *David* de Miguel Ángel, pero si las desmontamos como si se tratase de puzles tridimensionales podemos ver el interior de las esculturas, un interior ficticio, que imita al cuerpo humano. Esta lección anatómica nos hace compararnos biológicamente a los seres humanos de la Grecia clásica o de la época de Miguel Ángel.

Lo llamemos arte visceral, arte gore o arte hiperrealista, las esculturas de este autor nos ofrecen un punto de vista distinto al habitual y su contemplación no deja indiferente al espectador.

[14] Es habitual encontrar en prensa noticias que hablan de la crueldad animal en China. Aunque no es este el tema, por poner un ejemplo cercano, el año pasado tuvo una gran repercusión una moda: en los mercadillos al aire libre de China se vendían llaveros con animales vivos (tortugas, salamandras, peces o ranas) en su interior. Aunque la alarma se disparó mayormente en el año 2013, llevaban vendiéndose años antes. RTVE [en línea], disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/llaveros-animales-vivos-todo-negocio-china/1826729/>, [1/02/2014].

LITERATURA

Kamikaze girls: la Lolita oriental en la literatura.

Por María Gutiérrez



Novala Takemoto.

> *"I am a Lolita. I do not believe in growing up. No matter how old I get, I shall remain devoted to ruffles and frills."*[15]
> Novala Takemoto, *Kamikaze Girls.*

Novala Takemoto es el autor de la cita que abre este ensayo, acerca de su novela *Kamikaze Girls (*de título original *Shimotsuma Monogatari*), publicada en Japón en el año 2002.

Podría considerarse a Takemoto como unas de las figuras más importantes dentro del Lolita propiamente dicho, ya no sólo por sus preciosos escritos y poemas, sino por ser un claro ejemplo de esa rebeldía tan característica de este mundo, al dejar de lado el rol propio de su sexo y su edad, convirtiéndose en portador de elaborados atuendos, tanto femeninos como masculinos, modelando para algunas de las marcas más importantes del panorama, como es el caso de *Baby, The stars shine bright*,[16] presente en la novela a tratar.

Kamikaze Girls nos cuenta la historia de Momoko Ryugasaki, una Lolita que se encuentra cursando bachillerato, amante empedernida de la época del Rococó francés. Su vida transcurre en circunstancias un tanto pintorescas: Su padre era un miembro de la *yakuza* dedicado a las falsificaciones de prendas Versace, su madre los abandonó por el médico que la atendió durante el parto, y su abuela parece ser que oculta un pasado un tanto escabroso. Momoko vive en Amagasaki, donde, según ella misma nos indica, todo el mundo nace y muere con el chándal puesto, además de tratarse de un lugar bastante alejado de la capital, lo que supone todo un incordio a la hora de realizar sus abundantes compras en su tienda predilecta, la ya mencionada *Baby, the stars shine bright*.

Los días de nuestra protagonista transcurren con total normalidad hasta que decide vender algunas de las imitaciones que su padre aún guarda para poder aumentar todavía más su guardarropa, entrando en contacto con Ichiko, una *yankee*[17] perteneciente a una banda de moteras, interesada en unas cuantas imitaciones. El encuentro supone toda una molestia para Momoko, sin embargo, Ichiko volverá a entrar en escena otras tantas veces, inmiscuyendo a la Lolita en bastantes conflictos: Desde las partidas de *pachinko* (un juego similar al *pinball* que podemos encontrar en los casinos japoneses) o la búsqueda de una bordadora legendaria, hasta un final, donde el lector se puede llevar toda una sorpresa.

Se puede considerar a Momoko como una caricatura del Lolita: Una chica obsesionada por llevar una vida mundana imitando a los nobles del XVIII, que se alimenta únicamente de dulces y basa su existencia en su guardarropa, dejando de lado amistades y familia. Bien es verdad que atendiendo al aspecto exterior del Lolita, puede parecer algo frívolo, que supone la conversión de mujeres en muñecas de otro tiempo. Pero no, pues esto es únicamente un aspecto superficial.

[15] "Soy una Lolita. No creo en envejecer. No importa lo mayor que sea, permaneceré fiel a los volantes y puntillas."

[16] *Baby, the stars shine bright* es una marca japonesa de ropa Lolita creada en 1988 por Akinori Isobe (Una figura presente incluso en la novela). Las prendas que vende esta marca se caracterizan por un estilo de lo más dulce que denominaremos *Sweet Lolita*. A día de hoy, las tiendas de *Baby* están presentes es ciudades europeas como es el caso de París.

[17] Se trata de lo que podríamos considerar como un macarra. Se caracterizan por los llamados "abrigos de *kamikaze*" de colores vivos y llamativos, normalmente cubiertos de bordados que remiten al lema de la banda a la que pertenecen. En este caso, Ichiko se nos presenta como una chica con el pelo decolorado y un maquillaje bastante llamativo, sus modales dejan bastante que desear además de ser un tanto vulgar.

El Lolita surge en torno a los años 70' del siglo XX, su principal característica es la rebeldía, pues aquellas japonesas que lo impulsaron buscaban acabar con el papel que tenía la mujer en la sociedad del momento, basado en ser una esposa complaciente y una buena madre; su protesta radicaba en un estilo fuera de lo común, inspirado en eras pasadas como es el caso del Rococó o la época victoriana sumadas a la cultura popular japonesa. El porqué de la inspiración en estas épocas, concretamente en las clases más elevadas, viene dado por ese espíritu de escapismo en busca de una utopía, un paraíso artificial en el que cualquier individuo puede expresarse y disfrutar libremente.



Kamikaze girls, de Novala Takemoto. Edición publicada por Viz Media traducida al inglés.

Lo que empezó con una protesta a día de hoy ha evolucionado bastante, tanto en lo referente al corte de los atuendos como en la mentalidad. El Lolita es una forma de ver el mundo subrayando la belleza de tantas cosas que pasan desapercibidas, se inspira en un mundo onírico y en cuentos de la infancia. Además, busca un nuevo canon que deja de lado las prendas predominantes en escaparates. Predominan así faldas de gran vuelo ajustadas a la cintura, blusas repletas de detalles y zapatos de punta redondeada. Igualmente, el Lolita ha acabado por entrar en contacto con otras tendencias, como es el caso del mundo gótico o el punk. Su estilo se ha ido adaptando dejando de lado las amalgamas de puntillas propias de Momoko para centrarse en diseño más sencillos caracterizados por un *print* o estampado con diferentes motivos (desde flores a mundos de dulces y animales adorables).

Creo que es necesario introducir una aclaración llegados a este punto, pues la denominación "Lolita" trae consigo toda una serie de malentendidos: La novela de Vladimir Nabokov nada tiene que ver con lo que se plantea en este ensayo, no encontraremos ademanes seductores ni un carácter pornográfico en la Lolita oriental. Realmente el porqué de esta denominación es algo que se desconoce, aunque podríamos subrayar esos vínculos con la infancia, referentes a los cuentos y los motivos que pueblan los vestidos propios de un estilo más dulce, pero ninguna relación guarda con la pequeña Dolores Haze.

Si profundizamos en Momoko, dejando de lado los aspectos más superficiales tratados anteriormente, veremos un claro ejemplo de su personal rebelión, al dejar de lado ese chándal que se espera que lleve para lucir preciosos vestidos de lo más femeninos y elegantes ante la sorpresa del resto de habitantes de Amagasaki.

Bien es verdad que, aunque al principio nuestra protagonista se muestre petulante y rechace todo contacto con el género humano, destaca su evolución, dada, principalmente, por los sucesivos encuentros con Ichiko. Podríamos considerarlas como "la extraña pareja" pues no podrían ser más diferentes, lo que supone toda una serie de escenas cómicas a lo largo de la novela y situaciones descabelladas que tienen como resultado el nacimiento de una sólida amistad.


A la derecha Ichiko interpretada por Anna Tsuchiya y a la izquierda Momoko por Kyoko Fukada en la adaptación cinematográfica de 2004.

Momoko la rechazará, se burlará de ella, huirá entregándole una col como su sustituta, y negará rotundamente el apreciarla, hasta que las circunstancias se desborden prácticamente al final de la novela, dejando al descubierto toda una serie de emociones nuevas para nuestra protagonista.

El mensaje resulta evidente en un primer vistazo, nos habla de la posibilidad de una convivencia y amistad entre dos personas completamente diferentes. Pero no nos podemos quedar en eso. Toda Lolita es una persona como otra cualquiera que únicamente viste de forma diferente o tiene una forma de ver la vida distinta, pero igualmente, siente y padece. Muchas son las veces que se da una imagen errónea de este

universo, basada en el refinamiento y modales dignos de toda una dama, además de una serie de prohibiciones referentes a todo aquello que se salga de un comportamiento aristocrático. Nada más lejos de la realidad, y esto es algo que Momoko ha de comprender, pues no es tan diferente de Ichiko, ni de su padre o su abuela.

Terminar simplemente con una reflexión acerca de lo expuesto. He iniciado este texto con una cita que nos habla de no crecer y ser devoto de puntillas, evidentemente esto es algo completamente fuera de lugar, pero quizás, al igual que ocurre con Momoko, el Lolita sirva como una bonita excusa para trasladarnos momentáneamente a un precioso mundo digno de un cuento, una bella armadura para enfrentarnos al momento que nos ocupa desde un punto de vista completamente distinto al del resto, una obra de arte que se puede plasmar en una prenda.

Para saber más:

- Takemoto, Novala, *Kamikaze Girls*, San Francisco, Viz Media, 2002
- *Kamikaze Girls* (2004) dirigida por Tetsuya Nakashima, se puede encontrar a la venta en España e igualmente doblada al español.
- Página de Novala Takemoto: http://www.novala.quilala.jp



CULTURA VISUAL

Japón en guerra. Grabado y fotografía en los conflictos bélicos de la Era Meiji.

Por Carolina Plou

Tanto la última década del siglo XIX como la primera del XX fueron cruciales para el posicionamiento de Japón dentro del panorama político internacional, gracias a sus grandes victorias militares. En estos 20 años, Japón participó en tres conflictos bélicos (dos de ellos propiciados directamente por él mismo): la Primera Guerra Sino-japonesa, la Rebelión de los Boxers y la Guerra Ruso-japonesa, que le valieron la admiración internacional por ser la primera nación "no blanca" en conseguir un estatus civilizado, al vencer no solo a la tradicionalmente hegemónica potencia asiática, sino también a una reconocida potencia occidental.

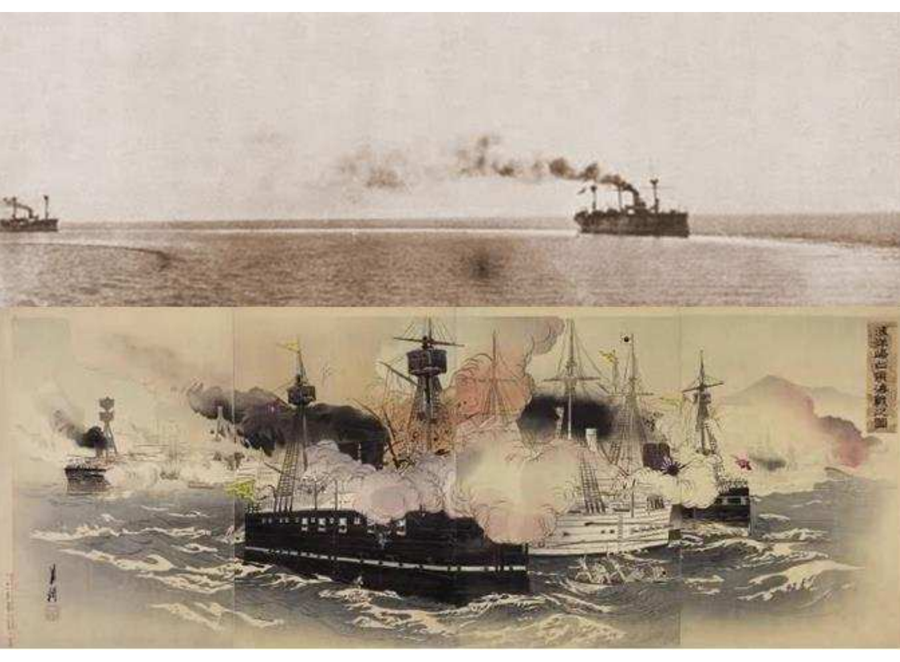
Este proceso fue seguido con enorme atención tanto por un Occidente deslumbrado como por la propia sociedad japonesa, que se encontraba inmersa en un momento de grandes cambios que, en cierto modo, cuestionaban su propia personalidad nacional. Japón se estaba sometiendo, desde el comienzo de la Era Meiji (1868-1912) a un proceso de modernización que, tomando como ejemplo a las potencias occidentales y seleccionando lo mejor de cada una, alcanzaba todos los aspectos de la realidad nipona, desde la alta política hasta la vida cotidiana de los ciudadanos. En medio de esta vorágine de cambios, de facciones enfrentadas que defendían desde la más anquilosada tradición hasta la más rabiosa modernización (pasando por todos los estados intermedios), el pueblo necesitaba reforzar la identidad japonesa, redescubrirse a sí mismo e identificarse como nación. Las victorias en los conflictos bélicos anteriormente citados contribuyeron en gran medida a la definición de esta nueva identidad japonesa, la de nación moderna que se situaba en un puesto destacado en el panorama internacional. Por este motivo, el seguimiento del curso de estas guerras era especialmente importante y significativo para los japoneses, al tiempo que atraía las miradas occidentales.

El pueblo ansiaba conocer el desarrollo de la guerra. El medio predilecto para ello fue el tradicional, a través de los grabados *ukiyo-e*. Debemos precisar, antes que nada, que el grabado en Japón estaba concebido como un producto más comercial que artístico, de escaso valor, en ese sentido podría ser el equivalente al concepto que hoy en día tenemos de los pósters. Estos grabados mostraban diferentes episodios bélicos, subrayando el potencial militar derivado de la modernización del ejército (esta modernización, consistente en la creación de un ejército de reemplazo y la asimilación de tácticas y armamento occidentales, fue una de las más destacadas medidas llevadas a cabo por el gobierno Meiji).

Sin embargo, ante la prédica de modernidad completamente adscrita a la propaganda del gobierno Meiji, resulta extraño descubrir que el vehículo a través del cual se realiza es un grabado. ¿No sería más lógico que se emplease para ello un medio moderno y veraz, como es la fotografía? Ninguno de los principales grabadores que trabajaron la temática bélica fue testigo presencial de los hechos, si bien hubo algunos de menor renombre que sí conocían los episodios bélicos de primera mano, como es el caso de Taguchi Baisaku, en que el hecho de que fuera testigo directo se convierte en el rasgo más llamativo de su obra. Sin embargo, no debe menospreciarse el valor que tenía la fotografía dentro de este contexto, pues muchas veces servía de fuente para los grabadores: corresponsales y fotógrafos realizaban instantáneas in situ que enviaban a Tokio, donde estos grandes maestros las copiaban, adaptándolas al lenguaje y a las intenciones del grabado.

Pero aunque era usada como fuente, no era la imagen fotográfica la que llegaba al público general en Japón. Esto se debe, fundamentalmente, a dos motivos. En primer lugar, el aspecto estético y la espectacularidad. Un grabado ofrece en este sentido muchas más posibilidades que una fotografía con los medios de la época. Podemos verlo en las dos imágenes inferiores. Ambas muestran un combate naval. En la fotografía, apenas se aprecian dos buques en la lejanía, resultando casi imposible discernir cuál pertenece a cada bando. En cambio, en el grabado se aprecian, en primer lugar, dos bandos diferenciados. Además, transmite lo encarnizado de la batalla, y resulta (no lo olvidemos) muy "comercial" por lo llamativo de la explosión.

El segundo motivo, menos superficial, es la manipulación propagandística y de exaltación. No sólo interesa mostrar los acontecimientos, sino constatar la superioridad japonesa. Para ello, se emplean recursos que parecen un tanto ingenuos, pero que a la hora de la verdad resultan muy efectivos. Para ver esto, lo mejor será que tomemos como ejemplo una obra, *El héroe Harada Jukichi en el asalto de la Puerta Genbu en Pyong-Yang*, de Mizuno Toshikata, en la que se refleja un episodio de la Primera Guerra Sino-Japonesa, entre 1894 y 1895.



Arriba, fotografía de una batalla naval correspondiente al Asedio de Weihaiwei, en enero-febrero de 1895, en el contexto de la Primera Guerra Sino-japonesa. Abajo, *Batalla naval durante la captura de la isla de Haiyang*, por Ogata Gekko. 1894.

La lectura, siguiendo el sentido japonés tradicional, de derecha a izquierda, nos muestra a un héroe solitario que se enfrenta a un nutrido grupo de enemigos. El japonés se encuentra por encima, en una posición estratégica de superioridad que deja al enemigo a sus pies, y que resulta visualmente muy elocuente. Pese a que es un grupo relativamente pequeño de personajes (no llegan a la decena), podemos sentir el fragor de la batalla, gracias al humo y a las balas. El hecho de que la trayectoria de los proyectiles aparezca dibujada dota a la composición de un enorme dinamismo, al tiempo que se adelanta a corrientes artísticas de la vanguardia europea, como el futurismo, y supone un precedente de las formas de expresión propias del cómic.



***El héroe Harada Jukichi en el asalto de la Puerta Genbu en Pyong-Yang*, de Mizuno Toshikata, 1894.**

El personaje de Harada refleja fielmente la modernización del ejército japonés, ahora es un ejército de reemplazo, de soldados uniformados, que combaten con armas de fuego y, en caso de que sea necesario, con sables que ya no son las tradicionales katanas. Aunque, a nivel práctico, el ejército japonés se ha convertido

en un colectivo, sigue siendo evidente, en imágenes como esta, el espíritu individualizador que entronca con los (ya extinguidos) samuráis. Esta imagen contrasta con la de los chinos, ataviados a la manera tradicional, que se muestran como fieros (y un tanto salvajes) soldados de rostros desencajados, que se lanzan al ataque desordenados, en tumulto, dificultándose a sí mismos, y que no son lo bastante fríos como para aprovechar su armamento (tan solo uno de los que se ven encuadrados apunta su arma, el resto, las enarbolan, las pierden o les supone más un obstáculo que una ayuda para sus propósitos). El enemigo está representado como seres grotescos, con los rostros desencajados. Tienen mayor similitud con los demonios y espíritus que con los hombres que han aparecido tradicionalmente en el imaginario visual japonés.

ACTUALIDADES

LA GUERRA ENTRE CHINA Y EL JAPÓN

Página interior del suplemento Blanco y Negro, de ABC, que ilustra una noticia sobre la Primera Guerra Sino-japonesa. 15 de septiembre de 1894.

Este grabado no es un caso aislado, sino al contrario, supone un caso especialmente representativo de la utilización del medio tradicional para realizar una propaganda política y una exaltación nacional del nuevo Japón. A la vez, los grabados bélicos suponen el último momento de esplendor del ukiyo-e. Después de la Guerra Ruso-japonesa, el grabado en Japón deja de ser el medio de masas por excelencia, para poco a poco ganar importancia dentro del arte contemporáneo.

Por el contrario, en Occidente, sin que influyese ningún tipo de cuestión ideológica o moral, sino asumiendo un papel de meros espectadores sobre un tablero de ajedrez, y acostumbrados a entender la imagen fotográfica como una representación fidedigna de la realidad, se prefirió la fotografía (o las copias en grabado de la misma, cuando la tecnología no permitía la reproducción fotográfica) para ilustrar las notas de prensa que recogían las informaciones sobre estos conflictos bélicos.

Los géneros del manga. ¿Qué tienen en común *Dragon Ball*, *Fairy Tail* o *Bleach*? El *shônen* y el *nekketsu*.

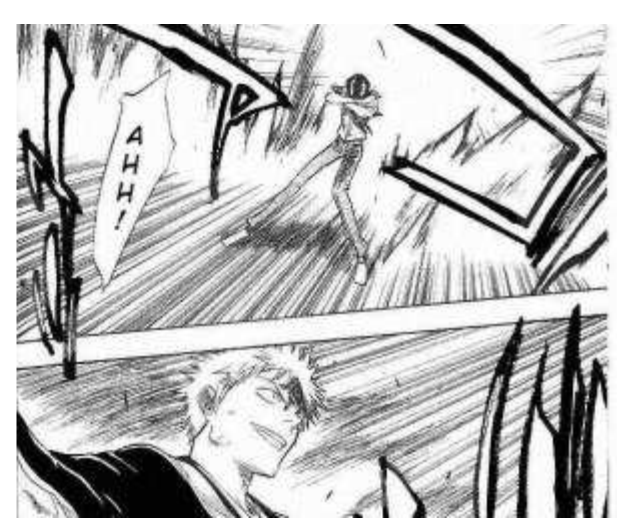
Por Julio A. Gracia

Desde esta plataforma hemos hablado ya, en varias ocasiones, del *shônen* (manga dirigido a un público juvenil y masculino).
Quizás sea un buen momento para abordarlo con algo más de profundidad y clarificar términos. En el manga japonés existen cinco grandes clasificaciones, atendiendo a la franja de edad a la que van dirigidos: *kodomo* o manga enfocado a un público infantil, *josei* (manga dirigido a joven-adulto femenino), *seinen* (equivalente masculino del *josei*), *shôjo* o manga pensado para un público juvenil femenino y el ya referido *shônen*. Aunque estas grandes clasificaciones son cada vez más permeables (entre otros motivos, por la cada vez mayor inclusión de la mujer en la vida social y cultural japonesa), siguen siendo válidas y a partir de ellas, podemos establecer distintos géneros: manga de robots (*mecha*), de temática con toques sangrientos o más o menos sádicos (al que podríamos etiquetar, por ejemplo,



Natsu, protagonista de un manga que podemos clasificar como *nekketsu*, *Fairy Tail*.

con el término *gore*), historia de amor (muchas veces con tintes eróticos) entre chicos (*yaoi*) o entre chicas (*yuri*). Sin embargo, toda clasificación tiene en sí misma el problema de la definición de límites: ¿dónde comienza un género y termina otro?



Escena de acción en el manga *nekketsu, Bleach*.

¿Qué clichés son más propios? ¿Tienen que aparecer siempre para considerar un manga dentro de un "género"? ¿Sería más correcto hablar de "temáticas" en vez de referirnos a "géneros"? Y, a todo ello, añadimos un problema: la utilización de los términos. Al propio significado de la palabra en japonés, se suma su utilización en los distintos países a los que llega el manga. Por poner un ejemplo, en España se suelen utilizar muchas veces de forma indistinta el término *shônen,* y el concepto *nekketsu*. En realidad, el primer término define la franja de edad, y el segundo a una buena parte de los mangas que encontramos dentro del primero: aquellos en los que predomina la acción y que tienen a un protagonista con una serie de cualidades concretas. En algunos casos, *nekketsu* se utiliza como sinónimo de "espíritu" o "fuerza vital", en referencia a algunos personajes o situaciones concretas. El problema con los términos es lógico, si tenemos en cuenta que el manga continúa siendo un fenómeno relativamente reciente en España (empezó a cobrar verdadera importancia en los años noventa), y que la palabra "manga" fue aceptada por la RAE hace no demasiado tiempo. Y con polémica. Originalmente, la Real Academia presentó la nueva voz del término "manga" como: *"género de cómic de origen japonés, de dibujos sencillos, en el que predominan los argumentos eróticos, violentos y fantásticos."* La valoración estética implícita en la definición (*"de dibujos sencillos"*) y la limitación temática ("*argumentos eróticos, violentos y fantásticos"*), decía mucho sobre el conocimiento que la Academia tenía sobre aquello que trataba de definir. La RAE se vio obligada a cambiar el significado ante las críticas, y en la actualidad reza, simplemente, como: *"cómic de origen japonés"*. El término *anime* no se encuentra, de momento (de acuerdo a lo que sabemos),incluido en el diccionario de la RAE, por eso lo escribimos siempre en cursiva. Al hablar de*shônen* y de *nekketsu* en España, sería más que recomendable ser precisos terminológicamente, en función de aquello a lo que nos refiramos, pero lo cierto es que el término *shônen* como sinónimo de *nekketsu,* se encuentra muy extendido. Si hablamos de *shônen* como un manga donde predomina la acción, y con una serie de características específicas, será perfectamente comprendido por nuestro lector. Si utilizamos *nekketsu* podemos, incluso, crear confusión.


Naruto comiendo *ramen*, en la adaptación a *anime* del manga homónimo.

Realizada la salvedad terminológica, podemos introducirnos en el análisis de este "género". Resulta interesante, especialmente, por dos motivos: por un lado porque es uno de los productos donde mejor construida aparece, tanto la cultura japonesa, como arquetipos muy característicos de la misma. Por otro lado, el *shônen* (y dentro de él, especialmente, el *nekketsu*) ha sido desde los años ochenta y noventa, en España, en particular, y en gran parte de Europa Occidental, en general, el gran dominador del panorama del manga. Este hecho equivale, a su vez, a admitir que nos encontramos (por el propio predominio del manga), ante uno de los géneros más importantes del cómic actual que importa Europa. *One Piece*, *Naruto*, *Dragon Ball*, *Fairy Tail* o *Bleach*, podrían considerarse mangas *nekketsu*.

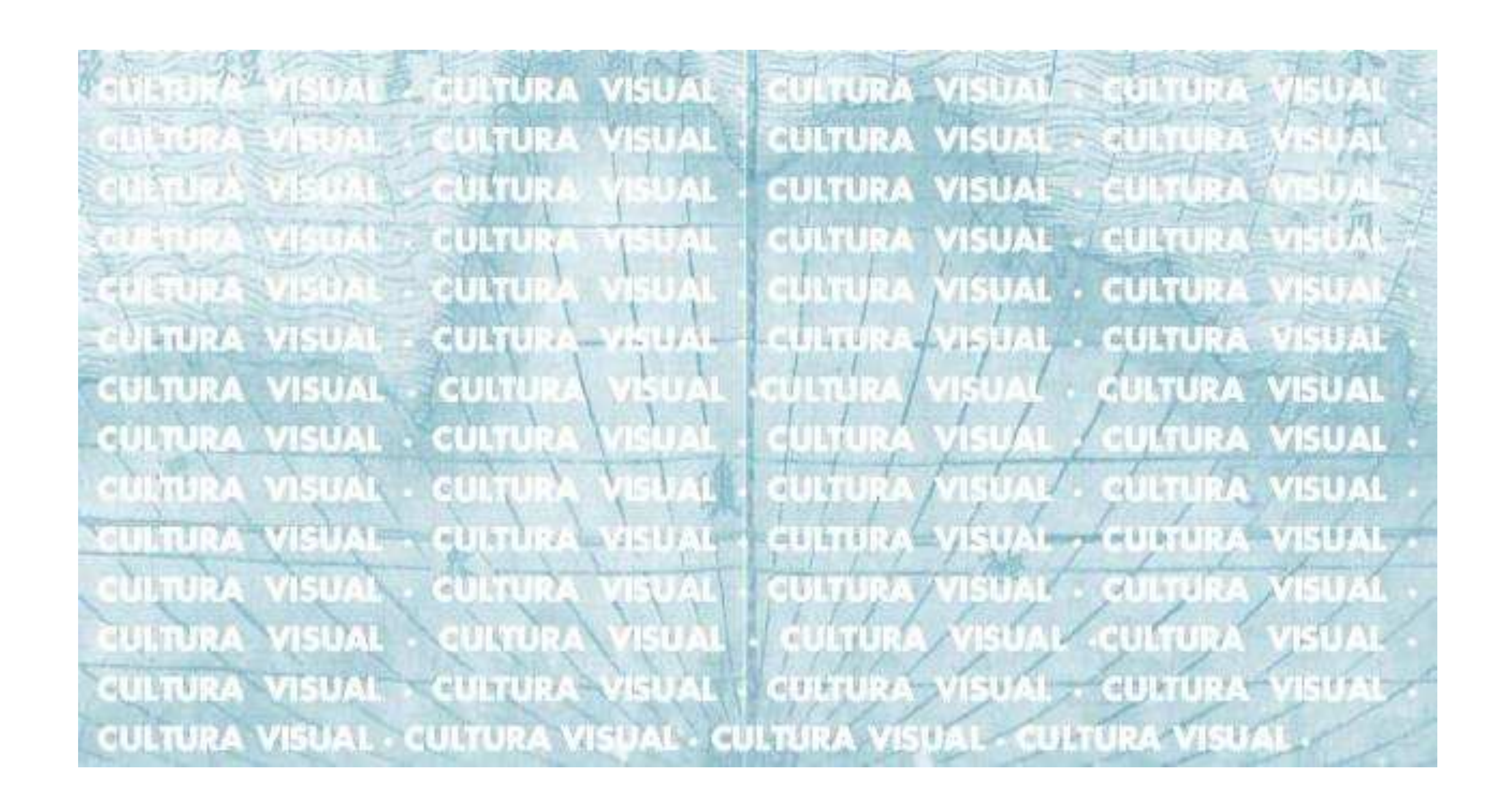
Los rasgos del género son conocidos para cualquier lector de manga: principal (aunque no únicamente) acción, educación en valores como la amistad (sin descuidar por ello el individualismo), el honor o, muy especialmente, el sentido del deber, y argumentos sin excesiva complejidad (muchas veces maniqueos y con uno o varios antagonistas claramente determinados). En ellos, el protagonista se pinta muchas veces como alguien especial (en algunas ocasiones solitario y en otras no). Muchos de estos personajes, pueden presentar

rasgos comunes, como su tendencia a comer en exceso o su carácter despreocupado. Es el caso de Gokû, protagonista de *Dragon Ball*, y de Naruto, protagonista del manga homónimo. Sin embargo, estos elementos se suelen producir más por interinfluencia mutua que por su definición dentro del género. Lo que parece más determinante es la presencia de varios personajes que, de forma progresiva y junto al protagonista, van enriqueciendo sus habilidades.El viejo esquema de la superación de obstáculos (cada uno más alto que el anterior) se repite de forma esquemática en todos los *nekketsu*, bebiendo de viejos cuentos y mitos, no sólo japoneses sino también occidentales. En base a ellos, se configuran también los universos (en su mayoría) fantásticos en los que se desarrollan las tramas.

Quizás, por un lado, uno de los peores vicios de este género, sea su tendencia a la repetición de clichés, o a la conversión de los mangas en mera excusa para *fanservice* de tono *ecchi* (es el caso de obras como *Fairy Tail* o *Kenichi*).Aunque el lector no debe entendernos mal. Los clichés y los *fanservice*, son comunes en este tipo de manga. Su ausencia puede suponer, incluso, que nos encontremos ante un género distinto al descrito. Pero si estos elementos se convierten en la excusa para el avance argumental, llegarán a ser peligrosos. Por otro lado, la saturación con este tipo de mangas, puede hacer que se pierdan de vista otros géneros de fuerte relevancia argumental o estética, ya sea por apuesta editorial, o personal por parte de los lectores. Por suerte, la situación está cambiando. Pero eso lo abordaremos en próximos artículos.

Para saber más:

- La mejor forma de conocer un manga *nekketsu* o cualquier *shônen* es leer uno de ellos. Normalmente, cada tomo suele costar en España unos ocho euros, pero se puede acceder también a sus numerosas versiones en *anime,* emitidas gratuitamente por varios canales de televisión (es el caso de *Dragon Ball* o *Naruto*).



CINE Y TELEVISIÓN

Radiografía del cine indio II: la época dorada del celuloide y la aparición de la Nueva Ola India.

Por Ana Baena

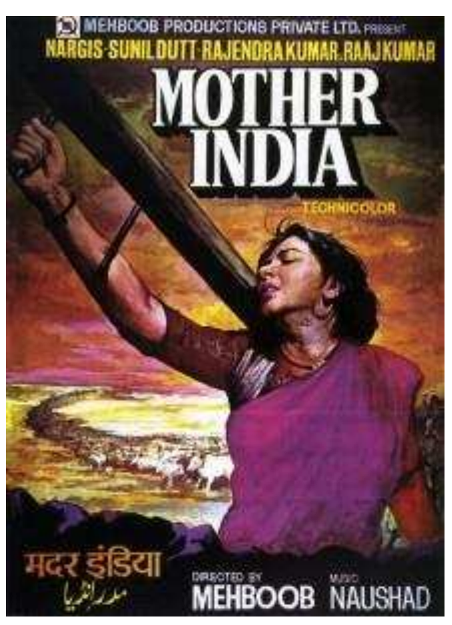
Continuamos nuestro monográfico sobre la historia del cine indio, avanzando hacia su época dorada, desde los años 50 hasta la aparición de la New Wave India junto con la creación de los primeros sistemas industriales de distribución cinematográfica.

Los dorados años 50

Los años 50 serán testigos de la aparición de grandes directores como **Mehboob, Bimal Roy, Guru Dutt** o **Raj Kapoor** que cambiarán los códigos del cine indio. Estos directores crecen al abrigo de los años 30 y 40, una época especialmente traumática para la India. La lucha por la independencia,[18] los derechos de la mujer, los cambios en los roles sociales, o las luchas en el ámbito internacional contra los fascismos, van a contribuir a las tramas que presenten estos directores, intentando reflejar el contexto en el que viven.

Mehboob adopta un estilo dramático, incluso podríamos decir que melodramático. *Roti* (1942) se inspira en el expresionismo alemán en una suerte de crítica a la sociedad india que resultará profética. Bajo los personajes contrapuestos de un rico millonario, con poder y dinero dentro de una sociedad industrial, frente a los personajes de una pareja tribal que vive en plena naturaleza y actúan como contrapunto del primero asistimos a la historia del millonario, que salva a los jóvenes de un accidente de avión. Estos emigran a la ciudad pero no encuentran la felicidad que ansían y retornan a la naturaleza. Mientras, en la ciudad, el millonario se arruina, por lo que intentará infructuosamente encontrar la salvación y la redención en el contexto de la tribu.

Mehboob dirige *Aurat* (1940) en color y con un imaginario totalmente contrapuesto. *Mother India* (1957) será un remake de la anterior, logrando un éxito masivo de crítica y público que establecerá su estatus como director indio fundamental. La historia gira en torno a Radha, interpretada por Nargis, uno de los personajes más importantes y fuertes del cine indio. Su marido pierde los dos brazos en un accidente y la abandona. Sola, deberá sacar adelante a sus hijos, uno de ellos Birju, se convertirá en un rebelde mientras el otro, Ramu se mantendrá junto a su madre en el rol pasivo del film. Al final el hijo rebelde mata a su madre mientras su sangre fertiliza la tierra.



Cartel publicitario de *Mother India* (1957).

Aclamadas por crítica y público, las películas de Mehboob derivarán hacia las ideas que enfrentan al precapitalismo rural y la creciente modernización del estado, junto a sus acciones y valores.

Bimal Roy, natural de Dhaka, Bangladesh, comenzará en el mundo del cine como asistente de cámara. Su debut como director será *Udayer Pathey* (1944) donde introduce el estilo neorrealista de Vittorio de Sica dentro del melodrama romántico de post guerra.

[18] El Movimiento de Independencia Indio se prolongará desde las primeras revoluciones en 1857, el denominado Motín de la India, hasta la independencia total del país el 14 de agosto de 1947 gracias al liderazgo de Mahatma Gandhi entre 1942-1945.

Do Bigha Zamin (1953) y *Sujata* (1959)[19] serán dos de sus filmes más notables. Roy será un reformista del cine, un humanista liberal. En *Do Bigha Zamin* analizará por primera vez la migración del campo a la ciudad y la degradación en los *ghetos* urbanos. La situación era realmente trágica por lo que Roy intentará resaltar el valor y la esperanza mediante canciones y danzas.



Do Bigha Zamin (1953).

Guru Dutt, nacido en Bangalore y educado en Calcuta, entra en la industria del cine indio como actor. Posteriormente comienza a trabajar como coreógrafo y asistente de dirección antes de su debut como director en *Baazi* (1951). Frente al romanticismo de filmes como *Pyaasa* (1957) Dutt comenzara una serie de películas que estarán dentro de las más espectaculares en el terreno del melodrama hindú. *Kaagaz Ke Phool* (1959), el primer largometraje indio hecho en cinemascope será enteramente autobiográfico. En él nos cuenta, a través de flashbacks, la historia de un famoso director, su desastroso matrimonio, su caída como director y finalmente su muerte. Su trabajo se encuentra directamente relacionado con el nacionalismo Nehruita[20] y los problemas de la industrialización india. El desastre comercial del filme será una repetición del desastre de su propia vida y en 1964 terminará suicidándose.

Raj Kapoor, procedente de Peshwar, actual Pakistán, e hijo de Prithviraj Kapoor, actor, productor y director de éxito en la India, comenzará como claquetista en la industria del cine hindú hasta convertirse en uno de los directores de mayor éxito de todos los tiempos. Comenzará trabajando para la R. K. Films en 1948, con la que debuta dirigiendo *Aag* (1948). Sus dos primeros filmes, *Awara* (1951) y *Shri 420* (1955) evidencian sus derivas sentimentales donde incluye la presencia del ideario político independentista, las reformas sociales y la pérdida de la inocencia y estabilidad hindú. En películas como *Bobby* (1973) y *Satyam Shivam Sundaram* (1978), donde comienza a incluir referencias sexuales explícitas, logrará un éxito notable.

Cine indio paralelo y New Wave.

En Cine Indio Paralelo estará formado generalmente por cineastas educados dentro del cine de Kerala e influenciados por el francés e italiano.

A partir de su primera película, *Pather Panchali* (1955), **Satyajit Ray** se convertirá en el pionero del género. Sadyajit Ray (1921-1992) será considerado uno de los grandes directores del siglo XX a nivel internacional. Nacido en una importante familia india de artistas y literatos se gradúa en el Presidency College de Calcuta y estudia Bellas Artes en la Universidad de Visva-Bharati (Santiniketan). Comienza a sentirse atraído por el cine tras conocer a Jean Renoir y tener la oportunidad de visionar *El Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica en uno de sus viajes a Londres. Su trilogía de Apu – *Pather Panchali* (1955), *Aparajito* (1957) y *Apu Sansar* (1959) – obtendrá 11 premios internacionales incluido el de Mejor Documento Humano en el Festival de Cannes de 1956. Ray, profundamente afectado por las condiciones de pobreza de la india y la supervivencia de las clases más bajas de Bengala será un cineasta prolífico, rodando 37 obras entre películas, documentales y cortos. En 1992 recibirá el Oscar honorífico poco antes de su muerte, dejando constancia de la importancia y el impacto a nivel internacional de su cine



Fotograma de *Pather Panchali* (1955).

[19] *Sujata* nos hablará del intento por escapar de las clases bajas y adentrarse en las medias.

[20] El nacionalismo Nehruita hereda la ideología de Sri Pandit Jawaharlal Nehru (1889-1964) Nehru formará parte de la corriente de intelectuales de la década de 1920 y defenderá las ideas nacionalistas de Gandhi, su maestro, pero poco a poco irá radicalizándose hasta apartarse de él. Su ideología izquierdista, simpatizante con los socialismos, clamará por la desobediencia civil (por lo que será encarcelado en varias ocasiones). Finalmente con la proclamación de la independencia India es nombrado primer ministro de la Unión India hasta su muerte.

humano, una suerte de análisis de los conflictos entre la tradicionalidad india y su proceso de industrialización.

Junto a Ray, y dentro del Nuevo Cine Indio que comenzará el anterior, encontramos a **Ritwik Ghatak**, que dirige su primera película en 1952 *Nagarik*, aunque será más conocido por *Ajantrik* (1958) o **Mrinal Sen,** del que hablaremos a posteriori.

En cuanto al contexto cinematográfico indio, la primera sociedad cinematográfica se fundará en 1943, por su parte Sadyajit Ray funda la suya en Calcuta en 1947. A comienzos de los años 70 existirán unas 150 asociaciones cinematográficas por toda la India. Gracias a estas sociedades el público indio es capaz de ver las películas que se realizan en su país junto a otras extranjeras que se distribuyen a la vez.

El primer Festival de la India tiene lugar en Bombay, Madrás y Calcuta, promovido por la Films Division en 1952. De la misma manera se tiene acceso a clásicos como *El Ladrón de bicicletas* de De Sica que influirá profundamente en los nuevos directores del momento, frustrados con los dramas de clase media habituales en las carteleras. El Film Training Institute de la India (FTII, perteneciente a la Film and Televisión Institute de la India) se crea en Pune, en 1961, mientras el National Film Archives Government nace en 1960 con el objetivo de permitir que directores ajenos al circuito cinematográfico habitual puedan crear sus propias películas. Todos estos factores provocan una auténtica revolución cinematográfica en la India, que se conocerá como la New Wave India o el Nuevo cine Indio.

Uno de los filmes que debemos destacar es ***Newspaper Boy*** (1955) de P. Ramadas, que entroncará con la corriente Neorrealista, que se hará popular en todo el mundo. Casi toda la parte técnica del filme correrá a cargo de estudiantes aficionados, así como las labores de producción. Distribuida unos meses antes que ***Pather Panchali*** y en la misma onda que la anterior, narra la triste historia de un empleado de imprenta y su familia acuciada por la pobreza. El protagonista muere, lo que obliga a sus hijos a dejar su educación y buscar trabajo.



Cartel publicitario de *Newspaper boy* (1955).

Mrinal Sen (1923) natural de la ciudad de Faridpur, actual Bangladés, marcha a Calcuta para estudiar física y se relacionará con el ala cultural del Partido Comunista en su época de estudiante. Aunque nunca llegará a ser miembro activo del partido, su trabajo con la Indian Peoples Theatre Association unido a su interés por el cine y sus valores estéticos marcarán su ideario cinematográfico. Marcha de Calcuta, obligado a ejercer como médico debido a su situación económica, pero finalmente regresa ocupando un puesto como técnico de sonido en los Estudios de Cine de Calcuta. Comienza en 1953 a realizar filmes, *Raatbhor* (1955), uno de sus primeros largometrajes resultará una obra fallida y tendrá que esperar a rodar *Neel Akasher Neechey* (1959) para lograr el reconocimiento local. Finalmente, tras cinco películas más dirige en 1969 *Bhuvan Shome*, que lo lanza internacionalmente. Con un presupuesto ínfimo se convierte en la película más importante del llamado Nuevo Cine Indio. A partir de ahí sus obras comienzan a acercarse cada vez más al ideario marxista, hasta fructificarse en su tesis de encontrar al enemigo dentro de la propia India. Su última película será *Aamaar Bhuvan* (2003), que dirige con 80 años.

Mani Kaul por su parte dirige *Uski Roti* (1969) con el apoyo del propio Film Finance Corporation e inspirado en la Nouvelle Vague Francesa que intentaba crear una nueva sensibilidad y lenguaje cinematográfico. Este movimiento se aliará al Nuevo Cine Indio o New Wave.

La década de 1960 y principios de 1970 será testigo de cambios drásticos en el enfoque de los cineastas. Largometrajes como *Kuttyedathy*, *Oolavum Theeravum* y*Mappusakshi* todas de P. N. Menondan dan señales de estos cambios. Estas películas colocaron a personajes rurales, ligados a la tierra, a la altura de héroes, mucho más identificables para el público en general. Desgraciadamente estás películas se mantuvieron como arte para una minoría, pese al éxito general del cine indio y en el contexto del desarrollo de las nuevas vanguardias cinematográficas del momento en el resto del mundo – Neorrealismo, Nouvelle Vague, etc-.




Fotogramas de *Bhuvan Shome* (1969)

De la misma manera, durante la década de 1960, el gobierno de la India comenzó a financiar películas independientes basadas en temas indígenas. Muchos de los directores habían estudiado en el Instituto de Cine y Televisión de la India, en Pune. El director de cine bengalí **Ritwik Ghatak** fue profesor en dicha institución y un director muy conocido. A diferencia de Ray, Ghatak no ganó fama internacional durante su vida. Un ejemplo de su cine es *Nagarik* (1952), que puede tomarse como clara influencia para *Pather Panchali* de Ray, pero que no se estrenó hasta 1977, un año después de la muerte del director, quizás el primer ejemplo de película de arte Bengalí.

A partir de ese momento encontramos nombres y películas tan importantes en el panorama indio como: *Ashad Ka Ek Din* (1971), *Duvidha* (1973), *Kumar Shahni's Maya Darpan* (1972) o *Shyam Benegal's Ankur* (1973), directores de la talla de **Govind Nihilani, Addor Gopalakrishnan,** o personalidad fundamentales en la difusión de la Nueva Ola India como **John Abraham, K. R. Mohanan** o **P. A. Backer.**

Kannada será la otra industria india potente al sur del país que encarnará también este nuevo lenguaje cinematográfico paralelo al oficial, de entre los que debemos destacar adirectores de la talla de B. V. Karanth, Girish Karnad y Girish Kasaravalli.

Kasaravalli se gradúa en el Instituto cinematográfico de Pune, y dirige su primera película, *Ghata Shradha* en 1977 ganando el Premio Nacional a mejor película.

Del mismo modo **Janu Barua** dirige su ópera prima *Aparoopa* en 1982. Cinco años más tarde, en 1987 recibe ya el reconocimiento internacional por *Halodhia Choraye Baodhan*, donde comienza a tratar los problemas sociales en el entorno rural.

Ramu Karyat (1927-1979), aclamado como un innovador dentro del cine hindúde losaños 1950 y 1970, será unode los asiduos al Kerals People's Art Club[21] en contacto con el comunista IPTA.[22]Tras *Neelakuyi* (1954), filmará *Minnaminungu* en 1957, una película totalmente rompedora dentro del cine Malayam.

También rodará la famosa obra de Thoppil Bhasi *Mudiyanaya Puthran* en 1961, con esta película aparece una nueva estrella, Satyan, especialista en papeles machistas. El resultado será un melodrama convincente

[21] Será el teatro más antiguo de Kerala, fundado en 1950 y cuyo objetivo será promover actividades culturales, desde el cine al teatro pasando por la música, para lograr un renacimiento de la cultura india. De la misma manera se involucrará en proyectos educativos dentro de un clima de humanismo y defensa de los derechos y la cultura autóctona.

[22] Indian People's Theatre Association, ala cultural de Partido Comunista Hindú cuyo objetivo será despertar la conciencia cultural entre los pueblos de la India. Se crea en 1942 dentro del contexto de la II Guerra Mundial, con el trasfondo de las hambrunas de Bengala de 1943 junto a la represión por parte del Imperio Británico. Su primera conferencia se celebró en Mumbai, en 1943 donde se fijan los objetivos del grupo: usar los medios teatrales y audiovisuales para lograr que el pueblo indio persiga sus derechos. Esta conferencia dará lugar a la formación de Comités a lo largo de toda India, involucrándose en el cine, la música, el teatro y la difusión de la cultura Hindú en su propia lengua.

acerca de la irresponsabilidad de un joven egocéntrico que, deliberadamente, se hunde en el comportamiento antisocial antes de reconciliarse con la vida gracias al amor de una joven 'intocable' y por la calidez de un grupo de trabajadores. Después rodará *Moodupadam* (1963), una película social sobre la relación entre las tres principales confesiones religiosas del Estado: hindúes, cristianos y musulmanes. Finalmente rueda *Chemmeen* (1965) un punto de inflexión definitivo en cine indio.

Pulloottupadathu Bhaskara Menon, más conocido como **P. Bhaskaran** comenzará su andadura cinematográfica como compositor para la película *Chandrika* y posteriormente hará su debut como director con *Neelakuyil* (1954), codirigida junto a Ramu Karyat, que también hará las veces de actor. Bhaskaran intentará llevar a cabo un realismo contundente, pero sus trabajos posteriores serán ya principalmente historias de amor y melodramas con preocupaciones sociales. Algunas de sus películas memorables son *Rarichan Enna Pauran* (1956), ambientada dentro del Neorrealismo, que comparte con *Newspaper Boy* (1955), *Anveshichu Kandethiyilla* (1967) y *Irutinte Atmavu* (1967).

Aloysius Vincent se unirá al Gemeni Studiosy trabajará como asistente de cámara en 1947. Rodará el filme *Neelakuyi* y su debut en la dirección corresponderá a *Bhargavinilayam* (1964), basada en la historia del escritor Malayalam Vikom Muhammad Basheer. *Nadi* (1969) le valió el Premio del Estado y *Thulabharam* (1968), ganará dos Premios Nacionales a mejor película ese mismo año.

En cuanto a la distribución y asociaciones que difundirán el cine hindú debemos destacar la creación del Film Society Movement en 1960, que cobrará especial desarrollo durante la década de 1970, trayendo una nueva conciencia cinematográfica como forma de arte e interesándose por el "Cine Paralelo /New Wave" del que hablábamos anteriormente. Al contrario que en otras partes de la India este fenómeno nunca será urbano, sino que intentará reflejar todas las capas de la sociedad.

La Chitralekha Film Society, creada bajo la dirección de Adoor Gopalakrishnan y Kulathoor Bhaskaran Nair en 1965, en Trivandrum, será la primera Sociedad cinematográfica de Kerala, aunque antes que ella habrá intentos en Trisur por crear un cine club en 1955. Chitralekha también funcionará como pasaporte hacia una formación cinematográfica en escuelas y colegios para intentar lograr un cine propio. Gracias a sus esfuerzos el mecanismo de los cineclubs se trasladará a otras partes de Kerala y con él la difusión del celuloide a gran escala.

Las agitaciones en Naxalbari,[23] las revueltas estudiantiles en París, la guerra de Vietnam y el movimiento hippie conformarán el ambiente general de la década de 1970. Este clima agitado combinado con la escena literaria Malayalam, que ya era vibrante gracias a las nuevas ideas de renovación que llegan del exterior, se convertirá en la base para la expansión de las Sociedades de Cine de todo Kerala durante los años 70. Más de un centenar de cineclubes brotarán por toda Kerala, de los cuales algunos se han mantenido hasta la actualidad. Actualmente Kerala tiene el mayor número de Sociedades Cinematográficas de la India y sigue intentando crear una conciencia social a la par que un cine serio y respetado.

Entre las sociedades de cine de Kerala destaca Odessa, iniciada por John Abraham, que se distingue de todos los experimentos del momento por varias razones: nunca tuvo una estructura legal, formal o cualquier respaldo político. Su finalidad era crear cine de manera integral y a todos los niveles, rodaje, distribución y producción. La muerte prematura de John Abraham sentenciará el destino del movimiento Odessa hasta su desaparición.

[23] Naxalbari será el principal foco de la rebelión comunista de 1965 en Bengala. Su propio nombre se aplicará a los guerrilleros comunistas de la India.

Introducción al universo de Hayao Miyazaki.

Por Julio A. Gracia

En septiembre del año pasado, el director japonés Hayao Miyazaki convocó una multitudinaria rueda de prensa. Acudieron más de seiscientos periodistas de varios países, para escuchar cómo el director anunciaba su retirada. De forma jocosa, Miyazaki comentó: *Siempre he dicho que quería retirarme, pero esta vez es verdad.*[24]



Cartel oficial de *Kazetachinu.*

Con el adiós de Miyazaki, se despedía uno de los mayores genios de la historia de la animación.Emblema por excelencia del género, en Japón y fuera de sus fronteras, será el primer director en ganar un óscar con una película *anime*, una de las mayores referencias para cineastas como Tim Burton o John Lasseter, y cofundador, junto a Isao Takahata, del ya mítico Studio Ghibli. Sin embargo, su despedida ha sido muy dulce. El anuncio oficial de la retirada de Miyazaki, fue realizado por el director de Studio Ghibli, Koji Hoshino, durante el festival de cine de Venecia. El estudio nipón presentaba, en la sección a concurso de la muestra, *Kazetachinu* (*Se ha levantado el viento*, en la versión española), una obra maestra que sacó las lágrimas a su creador: *Por primera vez he llorado al ver completada una de mis películas.*[25] Miyazaki se despedía del cine a través de un film muy dulce. Basado, en parte, en la novela corta *El viento se alza* de Tatsuo Hori, narra la historia de Jiro Horikoshi, ingeniero aeronáutico autor del diseño del avión de combate *Zero*, un caza japonés de largo alcance muy utilizado durante la Segunda Guerra Mundial.

La aviación es un elemento recurrente en su filmografía, a raíz, seguramente, del encuentro en su infancia más temprana con la Miyazaki Airplane Corporation, empresa que su tío regentaba en la ciudad de Kanuma (prefectura de Tochigi).Toda su familia tuvo que trasladarse allí a causa de los bombardeos sobre Tokio durante la Segunda Guerra Mundial. Además Hayao Miyazaki devoró, durante gran parte de su infancia y adolescencia, cantidades ingentes de manga, pero fue el visionado de *Panda y la serpiente mágica*, de Taiji Yabushita, lo que hizo que se acabara interesando por la animación. Basada en una antigua leyenda china, la película narraba una historia de amor entre dos jóvenes con una profusión cromática todavía difícil de ver en 1958.



Cartel de *Panda y la serpiente mágica*, de Taiji Yabushita.

Antes de introducirse seriamente en el mundo de la animación, un joven Miyazaki estudió Economía Política en la universidad de Gakushûin. Al terminar la carrera, encontró trabajo como animador en una filial de la productora cinematográfica Toei. Allí conoció a su futuro maestro y mentor, Yasuo Ôtsuka, y a su amigo Isao Takahata (co-fundador de Studio Ghibli). Su trabajo conjunto dio como fruto una primera incursión en el *anime: Las aventuras de Hols, el príncipe del sol: La princesa encantada*. Sin embargo, varias desavenencias con la productora durante el desarrollo y posterior estreno del film, llevaron a los tres amigos a tomar

[24] EFE. "Miyazaki deja el cine "para ser libre y hacer algo diferente a la animación", *El País,* Tokio. 06/09/13.http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/06/actualidad/1378476198_170082.html[Consultado el 04/02/14]

[25] Rivas, Rosa. La película que emociona a Miyazaki, *El País*, Madrid. 26/06/13.http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372271349_042792.html[Consultado el 04/02/14]

direcciones distintas. Miyazaki trabajó en distintos proyectos para varias compañías, viajó a Sudamérica y Europa en busca de localizaciones para *Heidi* y *Marco. De los Apeninos a los Andes* (las conocidas series que se estrenaron también en España), y se enamoró de los paisajes occidentales, que acabarían formando parte de su obra. En 1978 dirigió su primera serie, *Conan, el niño del futuro*, y un año más tarde su ópera prima, *El castillo de Cagliostro*. Pero el verdadero éxito llegaría en 1984 con *Nausicaä del Valle del Viento*, adaptación del manga homónimo que había comenzado a publicar dos años antes para la revista *Animage*.

La película narra la historia de una joven llamada *Nausicaä*, poseedora de una especial capacidad para empatizar con sentimientos de personas y animales. La Princesa del Valle del Viento se ve envuelta en una guerra entre varios países, que tratan de destruir los bosques contaminados (*fukai*) que, con los insectos gigantes que los habitan y el veneno que despiden sus plantas, suponen una continua amenaza para los humanos.

La película tiene muchas lecturas, desde una denuncia del imperialismo y la lucha armada, hasta un mensaje de protección y defensa de la naturaleza. Enlaza en muchos de sus aspectos (narrativa y estéticamente), con otra película que Miyazaki realizará más de una década después: *La Princesa Mononoke*. La diferencia radica en el mensaje final de la segunda, más pesimista, y en la mayor calidad técnica de ésta. Los cambios se explican en gran medida por la diferencia temporal (más de una década de diferencia entre una y otra), pero el mensaje ligado a la paz y a la protección de la naturaleza es el mismo.



Fotograma de *La Princesa Mononoke*.

En todos los films del director japonés gravitan una serie de ideas de fondo, mensajes comunes lanzados al mundo entre los que se incluyen la trascendencia concedida a la infancia, la importancia del trabajo, el conflicto entre hombre y naturaleza, lo inútil del conflicto armado o el respeto a los animales.

Se transmiten a través de la construcción de un universo que invita al espectador a sumergirse sin tapujos. El ritmo narrativo y el torrente de imaginación del director hacen que se sienta como una Alicia o un Principito, viajando a través del espejo, en mundos fantásticos alejados de la realidad pero, al mismo tiempo, tremendamente veraces. En cualquier momento, el aviador puede encontrarse sediento en el desierto, y la Alicia chocarse bruces con su realista hermana a la salida de la madriguera fantástica. Son cuentos mágicos, pero con una base dolorosamente realista.

Carroll y Saint-Exupéry son referentes fundamentales de su obra, a los que se suman *El libro de la selva* de Rudyard Kipling, numerosas novelas de Stevenson o Julio Verne, *El mesón con muchos pedidos* de Kenji Miyazawa, la preciosista *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, *La Sirenita* de Hans Christian Andersen o las novelas clásicas del escritor chino Wu Cheng en. Referentes extensos que se suman en distintas capas y conexiones dentro de las obras de Miyazaki. Desde los mayores clásicos de la literatura oriental y occidental, hasta cuentos contemporáneos.

Referencias que crean a su vez autorreferencias repetidas una y otra vez en sus obras, buscando, quizás, insistir con mayor firmeza en los mensajes que configuran sus películas. Los argumentos y detalles de la trama, piezas empleadas en la construcción de personaje, ambientes o caracteres concretos se repiten formando una huella de autor. La inspiración para estos elementos nace en lugares muy distintos, entre ellos la propia historia japonesa (la Segunda Guerra Mundial o el periodo Muromachi, entre los momentos más repetidos), muchos elementos culturales (el teatro *Nô* se encuentra especialmente presente) o religiosos de la misma (los *kami* y otros elementos propios del sintoísmo, por ejemplo), o, por supuesto, otros *mangakas* y animadores. Miyazaki pertenece al selecto grupo de cineastas de animación conocidos más allá de las



Fotograma de *Evangelion 2.0: You Can (Not) Advance*.

fronteras japonesas: Osamu Tezuka, Mamoru Oshii o Katsuhiro Ôtomo. Sin embargo, los autores de *Astro Boy* o *Neon Genesis Evangelion* no han alcanzado ni por asomo el éxito y reconocimiento del que ha gozado Hayao Miyazaki. Tomando como referencia los círculos comerciales, el estreno de *La princesa Mononoke* en 1997 consiguió 102 millones de euros en la taquilla nipona, una meta a la que ninguna película (de animación o no) se había aproximado antes. Aunque poco después la todopoderosa *Titanic* de James Cameron, la destronaría como la más taquillera del archipiélago japonés, lo cierto es que desde ese momento y hasta la actualidad, la práctica totalidad de los films de Miyazaki se han encumbrado hasta los primeros puestos de las listas de éxitos anuales, muy por encima de cualquier otro director de *anime*. Su reconocimiento fuera de Japón ha resultado también increíble, y en la actualidad es uno de los mayores símbolos cinematográficos de la cultura nipona. El propio Kurosawa destacó: *Siempre estoy entre risas y lágrimas ante el magnífico espectáculo de sus películas animadas. La belleza de las imágenes, su sentido de lo natural, su simplicidad no dejan de conmoverme.*[26]

Pero ¿qué ocurre con la compañía que ha servido como marco para las películas del director? ¿Studio Ghibli es solo Miyazaki? La presencia del director ha configurado una compañía sólida y fuerte, pero, al mismo tiempo, ha creado una sombra demasiado extensa sobre el resto de realizadores. Como destaca Laura Montero Plata:

El problema del estudio no se debe tanto a la ausencia de nuevos talentos a los que pasarles el testigo como a la premura con la que Ghibli quiere encumbrar a sus jóvenes realizadores. Después de todo, ninguno de los primeros trabajos de Miyazaki o Takahata consiguió semejantes cifras: [en referencia a la alta recaudación que han tenido, y tienen, sus films] *el éxito llegó con la perseverancia, el paso del tiempo y el progresivo aprendizaje de los creadores. Por lo tanto, la continuidad de Ghibli* (…) *se determinará por su capacidad para promocionar nuevos directores y darles la oportunidad de hacer crecer y madurar sus propuestas. Esto sucederá si, además, se les permite una cierta libertad narrativa, que sólo alcanzarán cuando Hayao Miyazaki deje de proyectar sombra sobre las producciones presentadas por Ghibli.*[27]

El hijo de Hayao Miyazaki, Gorô Miyazaki, y su película *Cuentos de Terramar* son un buen ejemplo del talento latente en la compañía. Historia épica con tintes artúricos, bien narrada y estéticamente bien recreada.

A Studio Ghibli le queda todavía mucho que decir tras la marcha de Miyazaki. Su retirada deja atrás, sin embargo, películas accesibles para cualquier espectador por los elementos inherentes a la propia narración cinematográfica que imperan en ellas. El ritmo trepidante de sus films (a pesar de la calma aparente), la increíble imaginación del director, o los argumentos profundos, subyacentes a toda su obra. Acercarse a las películas de Hayao Miyazaki resulta indispensable para comprender el cine de animación. Entender su obra equivale a comprender a uno de los directores más importantes del cine mundial.

Para saber más:

- Montero Plata, Laura. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki,* Palma de Mallorca: Dolmen Editorial, 2013.
- Mc Carthy, Hellen (2004). *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation,* California: Stone Bridge Pres,2013.
- Le Roux, Stéphane (2011), *Hayao Miyazaki, cinéaste en animation: Poésie de l´insolite,*París: Harmattan, 2013.
- Homenaje al cine de Hayao Miyazaki y del Studio Ghibli en *The Simpsons*

[26] Montero Plata, Laura. *El mundo invisible de Hayao Miyazaki,* Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2013. p. 10.
[27] Ibíd., p. 251.

Rang de Basanti: sobre cine, juventud, historia y los usos de ésta.

Por Claudia Sanjuán

La joven Sue McKinley posee una singular herencia familiar, que ansía adaptar en forma de película. Se trata del diario de su abuelo, oficial del ejército en la India colonial, quien sirvió en la prisión en la que un importante grupo de revolucionarios indios fueron, a finales de los años 20, encerrados, torturados, y, finalmente, llevados a ejecución. Se trata de Bhagat Singh, Chandrashekhar Azad, Ramprasad Bismil, Ashfaqullah Khan, Rajguru y Durgawati Devi, quienes opusieron (frente al pacifismo de Ghandi) resistencia violenta al dominio británico, luchando por la independencia de la India y por la justicia social.



Sue ante el material que ha ido recopilando como guía para rodar su film.

Sue, implicada al máximo con su proyecto (tras años de esforzado estudio, se maneja con gran fluidez en hindi), decide viajar a la India a rodar la película sin apenas financiación, ante el rechazo a su guión por parte de la productora donde trabaja: el motivo alegado es el escaso gancho comercial del tema. En Occidente, la gente conoce a Ghandi y punto. Los 'revolucionarios del abuelo', no importa su relevancia, tienen nombres largos y complejos, y no interesan a los europeos (aunque, a priori, veremos que no sólo a ellos). Una producción así sería un fracaso.

Pero Sue cuenta con una incondicional amiga en Nueva Delhi, Sonia, quien organiza de inmediato un casting de actores en su Universidad para la película de aquélla. Sin embargo, los resultados son desastrosos: ningún candidato posee el más mínimo talento para la interpretación.

Aun así, Sue pronto recobra el optimismo junto al círculo de amigos de Sonia. Universitarios despreocupados e inmaduros, siempre ausentes de las aulas y amantes de la diversión, la reciben con gran calidez y la introducen de modo trepidante a la India más actual, a la que (les) importa: la que sabe irse de marcha, imitar a la juventud occidental y vivir de espaldas a los problemas políticos y sociales. Pero, a la vez, la recién llegada también es vista con sorpresa por el grupo. Una extranjera que lo ha dejado todo por venirse a una India de la que ellos reniegan, y para rodar una película sobre… ¿quiénes, perdón?

Pero Sue tiene sus propios planes. Sus nuevos amigos le parecen los candidatos perfectos para encarnar a los revolucionarios de su film. Sin embargo, los jóvenes indios se muestran reticentes a participar en él. ¿El argumento, el sacrificio por la patria? Ridículo y estéril. ¿El guión, basado en las declaraciones idealistas y poéticas de los personajes? De vergüenza ajena, rancio, teatral. Una historia sobre unos carcas que perdieron su vida tontamente en un tiempo que a nadie importa. El país nunca ha tenido solución ni la tendrá, y oponerse a la realidad es perder el tiempo.

El único capaz de interpretar con pasión parece, en un principio, el ultranacionalista Laxman, antagonista de la pandilla, pero en quien Sue logra descubrir gran potencial. Resulta triste que en la India de 2006, los únicos que saben valorar a sus héroes son una extranjera, británica para más inri (¿sentimiento de culpa que busca ser expiado generaciones después?), y el militante de un partido de ultraderecha.

Sea como fuere, por simpatía hacia Sue, el rodaje avanza. En ello adquiere importancia el interés de Daljeet, alias 'DJ', líder de la pandilla. Bala perdida que se niega a dejar la Universidad por miedo a perder su estatus de tipo *cool* y alma de la fiesta, tras su frivolidad se esconde, sin embargo, un joven noble y valiente, que pasará de la atracción física por la inglesa a albergar sentimientos mucho más fuertes… y correspondidos.



Laxman recita el poema patriótico Sarfaroshi ki Tamanna, de Ram Prasad Bismil, a quien encarnará.

También resulta importante para encarrilar a los improvisados actores la lealtad de Sonia, que encarna a la joven india moderna, autónoma y con carácter. Ésta mantiene una feliz relación con Ajad, piloto de las fuerzas aéreas, y contrapunto al resto de alocados jóvenes: aplicado y patriota, buen hijo, novio y amigo, buen 'todo', antes de marcharse de servicio por algún tiempo, pide en matrimonio a Sonia. El sí de ésta da paso a una larga escena con balada romántica incluida que es quizá uno de los momentos más *bollywoodienses* del film en cuanto a cucharadas de *kitsch* por segundo. Sin embargo, en general, la banda sonora destaca por su gancho, aunque también por su voluntad de fusionar elementos occidentales e indios, rock y ritmos del Punjab.



Bromitas iniciales, flechazo: la subtrama romántica comienza.

Por fin, también colabora en meter en vereda a los demás el dulce Aslam, musulmán fiel a sus amigos por encima de todo; pese a la desaprobación de su religiosa familia.



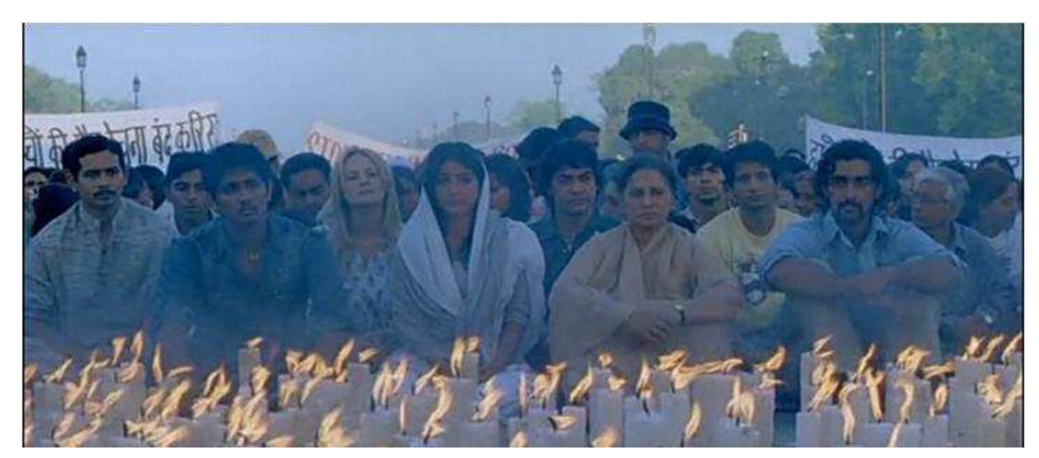
Aslam simboliza la aún a veces difícil integración de la minoría musulmana india.

Pero volvamos al grano. *Rang de Basanti* hasta ahora había ido discurriendo como una simpática comedia, algo tontorrona para el paladar europeo, aunque con voluntad de dirigirse a él mediante la occidentalización de sus personajes, estética y música. Los únicos momentos de seriedad parecen las escenas intercaladas que provienen del film rodado por Sue. Éstas narran el martirio de los revolucionarios, agrupados en la Asociación Republicana de Hindustán, tras su encarcelación por el asalto al tren de Kakori (1925), realizado con el fin de obtener oro con el que financiar sus actividades; el asesinato de John Saunders (1928), oficial británico, en venganza por la muerte del venerado activista Lala Lajpat Rai a manos de las fuerzas coloniales mientras participaba en una manifestación pacífica; y también por el lanzamiento de dos bombas (sólo hubo que lamentar heridos) en la Asamblea Legislativa Central (1929), al grito de ¡*Inquilab Zindabad!* ('¡Larga vida a la Revolución!').

Pero la historia está condenada a repetirse, parece decírsenos en *Rang de Basanti*. Para cuando termina el rodaje, los amigos de Sue, conmovidos por el aciago final de la historia (y de sus personajes), manifiestan su desengaño acerca de su país, y tachan el sacrificio de Baghat Singh y compañía de estéril con un nuevo talante. Esta vez se trata de un nihilismo informado y amargo, no carente de respeto. ¿De qué valieron sus muertes? ¿Es la India actual el país que ellos quisieron?

Y es en este momento cuando ficción y realidad, pasado y presente, se fusionan. La repentina muerte de Ajad, prometido de Sonia e íntimo del grupo, impulsa a la joven pandilla a la maduración definitiva a través del dolor. Y de la mano de ésta llega la conciencia social, y la toma de las riendas. El accidente aéreo en que fallece Ajad fue causado por fallos mecánicos en su aparato. Pronto se descubre el uso de modelos defectuosos en las fuerzas aéreas indias, adquiridos por el Gobierno indio al ruso a un coste ínfimo, y a sabiendas del riesgo que entrañaban para los pilotos. La responsabilidad de la tragedia recae en el Ministerio Indio de Defensa, que se ve envuelto en un escándalo de acusaciones y acorralado por miles de voces que piden la dimisión del Ministro.

La respuesta del Ministerio es la represión violenta. Cuando nuestros protagonistas lideran una manifestación pacífica con velas para homenajear a los pilotos fallecidos y exigir responsabilidades políticas, cae sobre ellos una violenta carga policial, una *'lahti charge'*, como se les conoce en India.



Prensa y estudiosos han sugerido que el aumento de manifestaciones pacíficas y activismo social en la India de los últimos años podría obedecer, en parte, a la influencia de Rang de Basanti en la juventud india.

Tras las represalias todos han de lamentar secuelas, pero la madre del malogrado Ajad cae en coma a raíz de las heridas sufridas. Esta segunda pérdida radicaliza a los amigos: la estrategia pacífica no sirve. Hay que hacer algo más para conseguir denunciar el régimen corrupto y abusivo en el que vive el país. ¿Y cuál es la vía a seguir, bebiendo de las fuentes históricas que han tenido tan cerca durante el rodaje de la reciente película de Sue? La violencia, el ojo por ojo. La vida del Ministro de Defensa está de más.

Desde el momento en el que se planea un asesinato político, la vuelta atrás no es posible. El deseo último, sin embargo, no es la sangre por la sangre, sino llamar a la población a un despertar colectivo. De ahí que sea necesario entregarse una vez cometido el asesinato del Ministro. Así, el grupo secuestra una emisora de radio, y, ante los oídos de todo el país, se revelarán como los perpetradores del crimen. Pero también señalarán sus motivaciones, denunciando la corrupción generalizada del régimen político indio, e instando a la ciudadanía, especialmente a la juventud, a que actúe para cambiar el país desde dentro. La India, como todo país, no es perfecta: *se debe trabajar para hacerla perfecta*.



Ramprasad Bismil (izqda.) y Ashfaqullah Khan (dcha.). Ambos revolucionarios, aunque devotos hindú y musulmán respectivamente, compartieron una gran amistad y un objetivo: lograr una India libre.

El final de *Rang de Basanti*, sabiendo que el destino de estos jóvenes y el del grupo de revolucionarios de los años 20 corren paralelos, es previsible. Aun les diré

más: el título traducido de la película es 'Píntame de amarillo / de color azafrán', que, en la India, simboliza el sacrificio. Así, el uso del color en las escenas del film que corresponden al largometraje rodado por Sue traduce y explicita su carácter hagiográfico: es la narración de la vida de unos mártires, aunque en este caso no por la religión, sino por la patria… por una patria, además, en la que las religiones pueden convivir.

Sin duda alguna, *Rang de Basanti* es una película compleja y multidimensional. Pensada para entretener, retrata convincentemente a la juventud privilegiada y occidentalizada del norte de la India, que puede permitirse gozar de una adolescencia eterna. A ese retrato responden los dos tercios del film, que discurren, como ya se ha indicado, en un plácido tono cómico. También por su vocación de entretenimiento, la película es sin duda un producto. Su banda sonora, según se estila en Bollywood, ya era bien conocida meses antes del estreno, por obra y gracia de una efectiva campaña publicitaria. Su reparto está poblado de estrellas (Siddharth o, en especial, Aamir Khan, quien interpreta, sin importarle sus cuarentaitantos, al indomable veinteañero 'DJ'). Y *Rang de Basanti* fue concebida, como decimos, con voluntad de hablar a las audiencias no sólo de India, sino también de Europa, y presentada para optar a los BAFTA (recibió una nominación) y a los Oscar.

Sin embargo, su carácter de superproducción no es en menoscabo de otras virtudes. Si bien al rodar *Rang de Basanti* se optó por un lenguaje cinematográfico moderno, 'videoclipero', con numerosos chistes bobalicones y un guión que a menudo deja notar sus costuras, también hay elementos más originales a valorar. Se trata, por ejemplo, de la interrelación constante entre historia y pasado, recurso que a su vez presta fuerza a las intenciones didácticas del film, y a su voluntad de funcionar como éxito de taquilla, pero también como impulsor de un cambio social.

En esta película eminentemente hecha para un público joven se ofrece al espectador indio una serie de personajes con los que puede identificarse fácilmente, por su falta de complejidad apriorística. Pero también se ofrece una historia de maduración, en la que se anima al espectador a elegir su propio tránsito hacia la plena adultez sin, por ello, tener que resignarse al anonimato y la mediocridad. En *Rang de Basanti*, en resumen, se ofrece *hacer* historia, se ofrece una versión precocinada (aunque radical) de la conciencia social, una loa al idealismo, un final lacrimógeno, una manipulación en cierto modo escandalosamente obvia, pero ciertamente efectiva, de los sentimientos y expectativas de la audiencia. Y una evolución drástica y algo increíble en el caso de los personajes. Aunque todos estos rasgos se pueden encontrar fácilmente en decenas de ejemplos procedentes del cine comercial occidental: el simplismo no es patrimonio, señores, del cine indio. Ciertamente (como, desgraciadamente, bien sabía Goebbels), la propaganda es más efectiva cuanto más breves, simples y repetitivos sean sus eslóganes. Si el director de*Rang de Basanti* hubiera decidido desarrollar las vidas y el rico ideario político de Bhagat Singh y sus compañeros de la Asociación Republicana de Hindustán en toda su complejidad, habría logrado un fidedigno y serio documental de la BBC, pero no un taquillazo de Bollywood; que era, en definitiva, lo buscado.

Así, el propio largometraje decide, como reza su título, 'pintarse de sacrificio' en dos sentidos: en primer lugar, simplificando el material y legado intelectual de los personajes históricos con los que trabaja. En segundo lugar, realizando una dudosa legitimación de la violencia como recurso político, aunque sea (como se señala) en condiciones extremas, y siendo conscientes de que se trata de algo erróneo e, incluso, pecaminoso. Pero, sin duda, el recurso a ella supone la peligrosa validación de un precedente.

No obstante, *Rang de Basanti* es meritoria de elogios por su efectividad: logró el éxito comercial, pero también encender la chispa del cambio social, creando un *Rang de Basanti effect* (sí, la expresión existe), por el que amplias capas de la juventud india han desarrollado espíritu crítico y adquirido mayor grado de implicación ciudadana y política a raíz de su visionado (con mayor debate político en blogs, celebración de iniciativas ciudadanas colectivas de protesta social, etcétera). Así, a pesar



Protesta celebrada en la 'India Gate' de Nueva Delhi (tal como en Rang de Basanti), demandando un juicio justo contra los culpables del asesinato de la joven Jesica Lall. 2006.

de sus errores, la película queda justificada como necesaria en la propia India. Pero también plantea interesantes reflexiones al espectador extranjero. Por un lado, aun con las citadas reservas, puede servir a encender su espíritu rebelde. Por otro, Gandhi no fue ni mucho menos el único indio con suficiente coraje para desafiar a la opresión. Pero desgraciadamente la posición que los jefes de Sue describen es la verdadera: es el único rebelde político indio que en Occidente 'nos suena'. En cambio, un admirable grupo de revolucionarios e intelectuales nos son descubiertos en *Rang de Basanti*, que así, de algún modo, enmienda su pátina de occidentalismo. La India ha aprendido mucho de Occidente (¿tenía margen de elección, al fin y al cabo?), pero éste también puede aprender mucho de la India. Quien les escribe, intrigada y deseosa de saber más de 'esos revolucionarios que no son Gandhi' desde que vio la película de la que hoy les he hablado, puede corroborarlo.

Para saber más:

- Ficha de Rang de Basanti en IMDB y Filmaffinity y tráiler de ésta en Youtube.
- Mehta, Ritesh, 'Flash Activism: How a Bollywood Film Catalyzed Civic Justice toward a Murder Trial', Transformative Works and Cultures, 10 (2012).
- Wani, Aarti, 'Uses of History: A Case of Two Films', Film International, 5:1 (2007), pp. 73-78.

CINE Y TELEVISIÓN · CINE Y TELEVISIÓN · CINE Y TELEVISIÓN · CINE Y TELEVISIÓN

MÚSICA Y ESCENARIOS

Toshi Ichiyanagi. Música, experimentación y recodificación del tiempo.

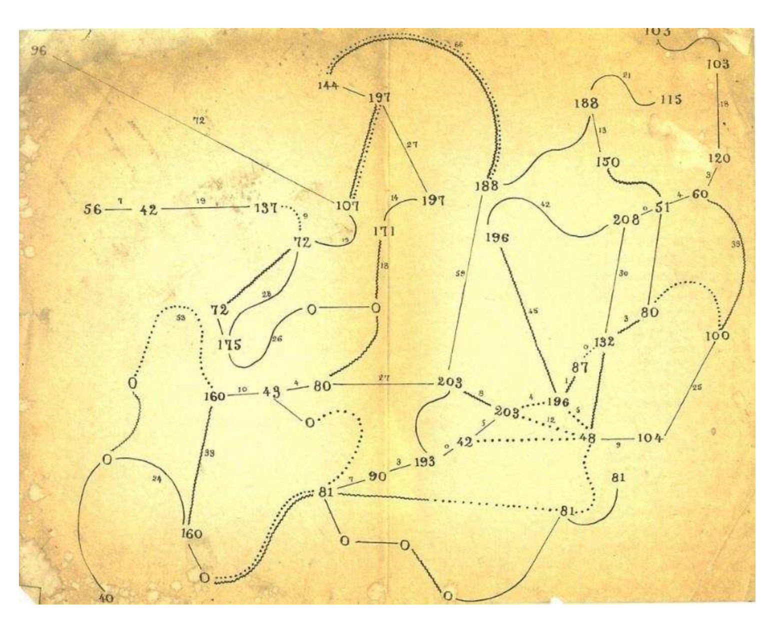
Por Cristina Hidalgo

Los inicios de la década de los 60 se caracterizaron por albergar una serie de obras cuyo objetivo principal fue el de trascender las convenciones establecidas en los distintos territorios de las artes. La experimentación en la música, dio lugar a múltiples investigaciones que afectarían directamente al cuestionamiento de los límites entre disciplinas, proponiendo un diálogo interactivo entre ellas, que sigue activo en la práctica artística actual. En esta época de innovación, destacamos la labor conceptual del compositor japonés Toshi Ichiyanagi (Kobe, 1933).

Ichiyanagi, se trasladó en 1952 desde Japón hasta Nueva York, ciudad donde cuatro años más tarde se convertiría en alumno del compositor, filósofo y artista John Cage, matriculándose en The New School for Social Research, donde entraría en contacto directo con la exploración de la música experimental, trabajando sobre todo con instrumentos no occidentales, (John Cage estaría profundamente influenciado por el Budismo Zen). Por aquel entonces, el compositor japonés conoció a varios artistas por los que se vio influido; Jackson Mac Low, George Brecht, Dick Higgins o Simone Forti, con los cuales posteriormente colaboró en diversas composiciones.

Se vivían tiempos de intercambio cultural, en el que artistas de todas las especialidades –poetas, coreógrafos, pintores, músicos- sentían la necesidad de compartir nuevos conceptos en la praxis artística. El estudio de Yoko Ono (casada con Ichiyanagi desde 1956 hasta 1963) en el 112 de Chambers Street, Manhattan, se convirtió en ese lugar de reunión que todo artista de la época ansiaba. Entre diciembre de 1960 y junio de 1961 se celebraron allí una serie de conciertos dirigidos por La Monte Young. El segundo par de conciertos, que tuvieron lugar los días 7 y 8 de diciembre de 1961, los llevó a cabo el mismo Ichiyanagi, eventos que marcaron para siempre el *modus operandi* de la representación e interpretación musical, a nivel sonoro y visual.

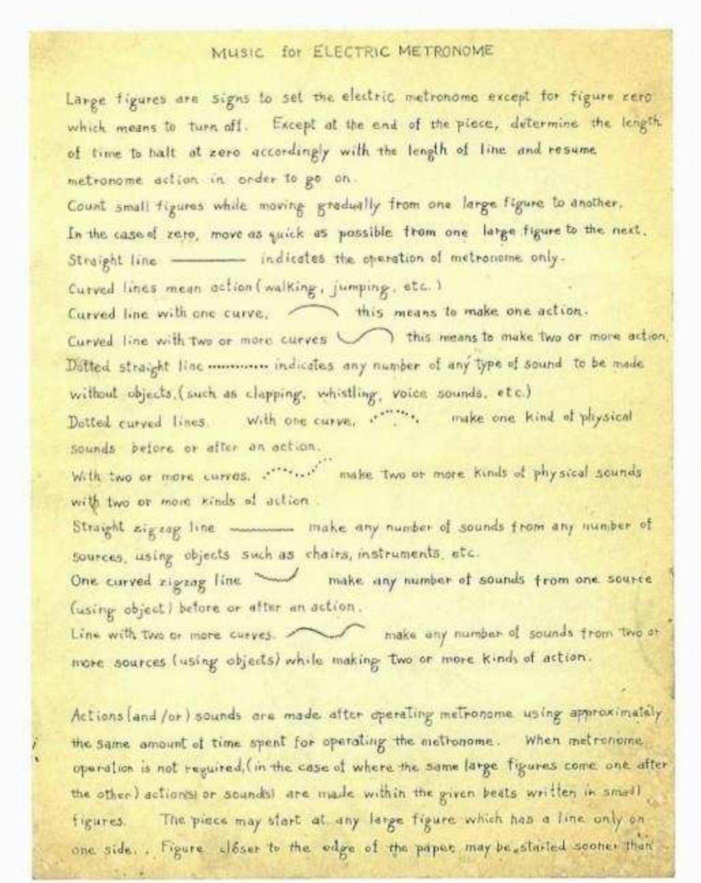
Aquí destacamos una de las composiciones del músico japonés que formó parte en ese encuentro y que actuó como detonante en la práctica conceptual del momento. Se trata de *Music for Electric Metronome* (1960), constituida por tres piezas, dos gráficas y una sonora y performativa. A continuación mostramos la primera parte gráfica, la partitura.



Toshi Ichiyanagi, Music for Electric Metronome, partitura, abril de 1960.

Se trata de un mapa diagramático de números y líneas que indican al que va a representar la obra cómo (re)configurar la métrica de un metrónomo. Líneas rectas, curvas, ascendentes, descendentes, dobles líneas y puntos consecutivos en diferentes direcciones, conforman un nuevo léxico que no sólo desafía la notación musical tradicional, sino que también pone a prueba a un elemento tan pragmático y exacto como es el metrónomo. Una partitura que también es un dibujo, cuyos números constituyen las acciones para cada variable de la interpretación del metrónomo, señalando el tempo y las repeticiones de su sonido. Ichiyanagi establece un código propio para desencriptar y representar la pieza, cada una de las líneas va asociada a una acción y a un sonido concreto que el espectador debe realizar. Para ello, el propio autor elabora la que sería la segunda parte, también gráfica, de la composición, las instrucciones para *Music for Electric Metronome*, las cuales se muestran a continuación en su versión original y un escrito traducido al castellano para la publicación de la exposición *±1961, la expansión de las artes* en el Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (del 19 junio al 28 de octubre de 2013) y que funcionó como trabajo de investigación inspirado en una publicación

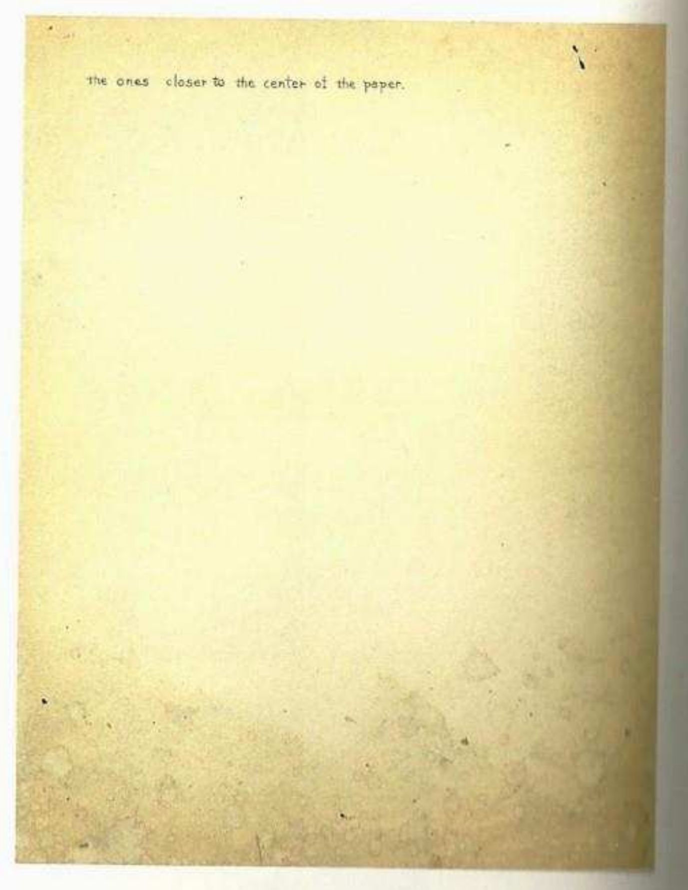
a principios de los años 60 titulada *An Anthology of Chance Operations*, donde el mismo Toshi Ichiyanagi tiene publicadas algunas de sus obras.



MUSIC for ELECTRIC METRONOME

Large figures are signs to set the electric metronome except for figure zero which means to turn off. Except at the end of the piece, determine the length of time to halt at zero accordingly with the length of line and resume metronome action in order to go on.
Count small figures while moving gradually from one large figure to another.
In the case of zero, move as quick as possible from one large figure to the next.
Straight line ——— indicates the operation of metronome only.
Curved lines mean action (walking, jumping, etc.)
Curved line with one curve, this means to make one action.
Curved line with two or more curves this means to make two or more action.
Dotted straight line .... indicates any number of any type of sound to be made without objects. (such as clapping, whistling, voice sounds, etc.)
Dotted curved lines. With one curve, make one kind of physical sounds before or after an action.
With two or more curves, make two or more kinds of physical sounds with two or more kinds of action.
Straight zigzag line make any number of sounds from any number of sources, using objects such as chairs, instruments, etc.
One curved zigzag line make any number of sounds from one source (using object) before or after an action.
Line with two or more curves. make any number of sounds from two or more sources (using objects) while making two or more kinds of action.

Actions (and/or) sounds are made after operating metronome using approximately the same amount of time spent for operating the metronome. When metronome operation is not required, (in the case of where the same large figures come one after the other) action(s) or sound(s) are made within the given beats written in small figures. The piece may start at any large figure which has a line only on one side. Figure closer to the edge of the paper may be started sooner than



the ones closer to the center of the paper.

Toshi Ichiyanagi, Music for Electric Metronome, instrucciones, abril de 1960.

El concierto, la representación final de estas instrucciones, forma la tercera parte de la obra, en la cual la partitura permaneció superpuesta, visible. El público que participó en dicha representación dirigía el ritmo, las intenciones, el tempo según la notación y la interpretación de la misma. La partitura de Ichiyanagi daba la oportunidad al que ejecutaba la pieza de reescribirla, llevarla en diferentes direcciones alrededor de un tiempo consecuentemente variable. El espectador comenzaba así a intervenir activamente en el proceso creativo, formando parte de la obra y trabajando codo con codo en el mismo espacio que el autor, un concepto innovador para la época, asentando así una de las bases del arte contemporáneo: Cada espectador es un investigador que, utilizando su bagaje cultural y empírico completa la obra, o al menos la encamina hacia algo inteligible, descodificado.

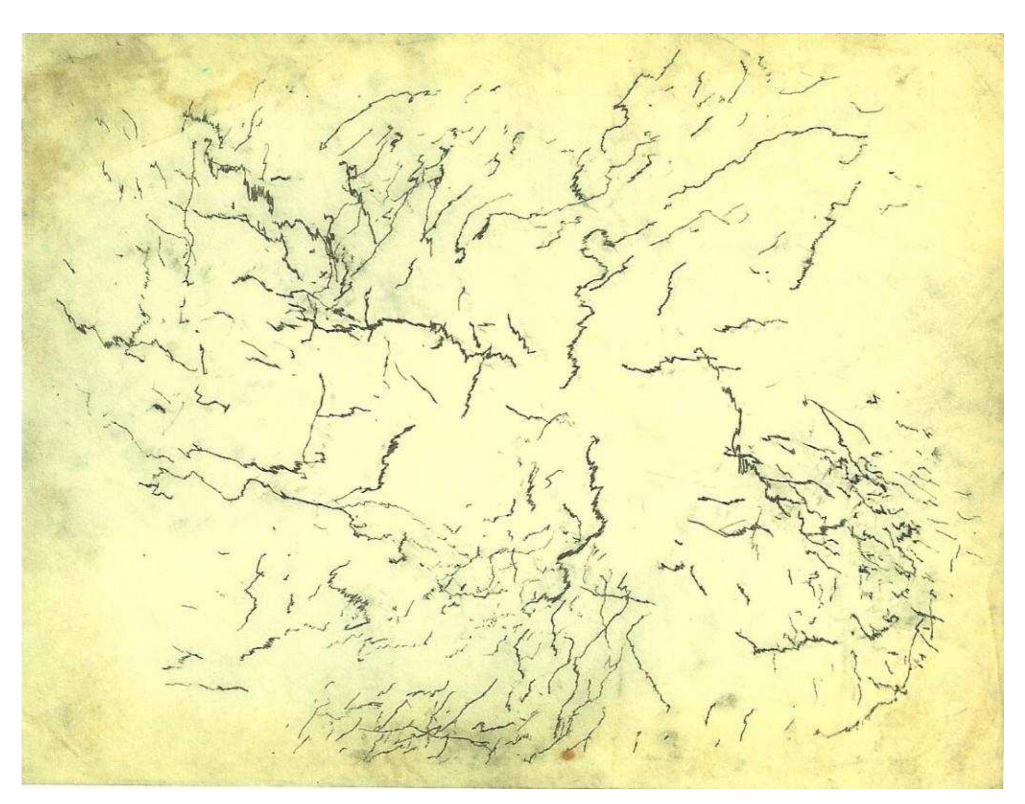
En el siguiente vídeo mostramos la obra representada en el Getty Center en Los Angeles, como parte de la exposición *Rajikaru!, Experimentations in Japanese Art*, 1950-1975: Music for Electric Metronome (1960), The Getty Center, Los Angeles, 27 de abril de 2007. Ellen Burr: *flauta*, *metrónomo*, Jessica Catron: *chelo*, *metrónomo*, Rhodri Davies: *arpa*, *metrónomo*, Jeremy Drake: *guitarra*, *metrónomo*, Tucker Dulin:*trombón*, *metrónomo*, Traci Esslinger: *piano*, *metrónomo*, Chris Heenan: *saxofón*,*metrónomo*, Sara Schoenbeck: *fagot*, *metrónomo*, Rich West: *percusión*, *metrónomo*.

Esta performance sonora alude a la célebre *4'33"* (1952) de John Cage, en cuanto a que los instrumentos están en el escenario justamente para no ser tocados (a excepción del metrónomo), o en momentos puntuales, para no ser tocados de un modo tradicional. La ausencia sonora del instrumento es la generadora de su forma.

Toshi Ichiyanagi lleva el dibujo a la música y la música al dibujo, adjudicando valores temporales a la línea, y activando el espaciado y el tempo en la misma, como ya haría en la literatura Stéphane Mallarmé en *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* (1987), dando la misma importancia al espacio positivo escrito que al espacio negativo. Ese espacio entre líneas, al igual que los instrumentos no tocados en las composiciones de

Ichiyanagi, desvela y revela la representación imaginada. Como última imagen, mostramos una de sus partituras puramente abstractas, de gran calidad gráfica.

Las actuaciones de Ichiyanagi durante ese tiempo no cesaron en los eventos organizados por La Monte Young. A lo largo de 1961, dio varios conciertos con el compositor estadounidense David Tudor (con el cual mantenía las mismas inquietudes experimentales), en el Living Theatre, el Carnegie Hall y la AG Gallery de George Maciunas.



Toshi Ichiyanagi, Sin título, partitura, 1961.

Toshi Ichiyanagi, actualmente en activo, ha sido una de las piezas clave en la recodificación del tiempo y el espacio en el arte, la música, la poesía y el teatro, a través de las bases de la indeterminación, el azar, la improvisación y la eliminación de ideas preconcebidas en la representación gráfica de los sonidos.

Im rausch der Kirschblüten, o embriagados por las flores del cerezo. Museo del Teatro, Viena. 17 de octubre 2013 – 3 de marzo 2014.

Por Claudia Sanjuán

Tanto los años finales del XIX y primeros del XX como la importancia de las artes escénicas son dos coordenadas indispensables para entender el legado cultural que floreció en la ciudad de Viena. El fenómeno del japonismo, a su vez, hacía furor entre las clases pudientes europeas por esos años: el pistoletazo lo había dado París en la década de 1860, posibilitado por la apertura política del país nipón con la Revolución Meiji. La moda de lo japonés invadió el coleccionismo, la publicidad, la moda, las artes plásticas. Pero también los palcos.

Durante estos últimos tres meses, el Museo Austriaco del Teatro (*Theatermuseum*) ha querido rendir tributo en forma de exposición al papel que Japón pasó a ocupar, en base a lo descrito, en el teatro occidental. La proliferación de obras de tema nipón (y, por extensión, oriental) buscaba, apropiándose de la ubicua moda, el éxito de público. Todo aquel que se pirrase por Japón no dudaría en pagar por viajar al recóndito país desde su butaca habitual.

Accedemos a la exposición por el ala de un patio del museo. Una pequeña suerte de café tiene como telón de fondo un decorado teatral de ambientación japonesa diseñado por Emil Orlik, artista miembro de la Secesión Vienesa. Al otro extremo del patio, la recreación a escala de la entrada a un santuario zen. Sin duda, ya vamos entrando en materia.



Sadayakko vista por Orlik (1901).

La primera estancia en sí de la muestra, una rotonda a media luz, parece hacer un guiño a los panoramas decimonónicos.[28] El tema que glosa es la importancia de la Exposición Universal de Viena (1873) para el fenómeno del japonismo en suelo austriaco. Entre recortes de prensa y fotograbados de época, destaca el maravilloso retrato de la actriz japonesa Sadayakko, nuevamente debida a Orlik, uno de los pocos artistas europeos que llevó su fascinación por el país del Sol Naciente a cotas mayores, viajando a Japón a documentarse y a aprender, entre otras cosas, la técnica autóctona de la xilografía. No es el único artista plástico cuya obra en torno a Japón y el teatro se expone en esta ocasión. Grata sorpresa son los irreverentes diseños de vestuario de Stella Junker-Weissenberg y Erna Bergmayer, que entroncan ya con el art decó y el hedonista periodo de entreguerras.

Las siguientes salas se dedican, en primer lugar, a Japón y al teatro japonés, que no japonista. Una hermosa serie fotográfica procedente del Museo Etnológico vienés nos muestra interesantes estampas del Japón Meiji, entre las que destacan vistas de barrios teatrales de diversas ciudades niponas. Pero los géneros del teatro del Japón (el aristocrático *nô*, el mundanal *kabuki*) también reciben la atención debida, quedando representados a partir de máscaras y objetos de atrezzo. Aunque quizá lo más impactante y destacado sea la colección de grabados *ukiyo-e* de tema teatral, algunos de ellos debidos a nombres de tanta fama como Sharaku, Kuniyoshi, Hokuei… o incluso al mismo Hokusai. La tipología más frecuente: retratos, para el deleite de los admiradores, de los intérpretes de *kabuki* más señalados, captados en plena escenificación, encarnando a sus personajes más célebres y ofreciendo la característica e imponente pose 'mie'.[29]



La actriz Katharina Abel, en el papel de la 'muñeca japonesa' en *Die Puppenfee*, protagonista del catálogo de la exposición.

¿Y qué hay del teatro japonista, que no japonés? La respuesta está en una tercera sala, dedicada a documentar las obras dramáticas de tema extremo-oriental. A Viena llegaron las lágrimas de la pucciniana *Madame Butterfly*… Pero también las risas de *El Mikado*, exitosa opereta de Gilbert & Sullivan (de cuyos primeros pases en el Theater an der Wien y el Carltheater se muestran programa, fotografías y carteles) o las de *La Geisha*, del también inglés Sidney Jones, una de las comedias musicales más famosas de la década de 1890. Otro paisano destacable (y vanguardista) es Edward Gordon Craig: sus esbozos para escenografías de Shakespeare, de obvia inspiración nipona, pueden verse en la exposición.

[28] Antecedentes de nuestro IMAX, estos sumergían a los visitantes de exposiciones universales y otros eventos similares dentro de un espacio decorado con una pintura que se extendía a lo largo de 360º. La sensación de inmersión en otra realidad así obtenida era intensa, y lo es también en este caso.

[29] El actor de Kabuki quedaba en ocasiones 'congelado' en un rictus grave, lleno de fuerza y emoción contenida, momentos que figuraban entre lo más señalado de una representación. El artista de *ukiyo-e*, al inmortalizar estos momentos, ofrecía al público una instantánea atractiva, y se convertía así en creador de merchandising para el fan, así como, de algún modo (y con las debidas reservas), en parte indirecta del star-system precinematográfico nipón.

Pero volvamos de nuevo a Austria, pues también se nos brindan numerosos testimonios del boom oriental en el teatro germanófono. Un ejemplo es *Die Puppenfee*, de Josef Bayer (íntimo de los Strauß), que causó sensación en 1888. También se especializó en temas orientales el (austro)húngaro Melchior Lengyel, tratando la alarmante militarización nipona en *Taifun*(1909), que cosechó éxito mundial; o inspirando a Béla Bartók para componer un ballet a partir de otra de sus historias (*El Mandarín Milagroso*, 1916). Finalmente, el museo vienés no deja pasar por alto a una de las más altas figuras del teatro austriaco, Max Reinhardt, admirador manifiesto del teatro japonés, como se demuestra con apuntes, fotografías y objetos pertenecientes a éste.

Por supuesto, la historia del japonismo siempre lo es de idas y vueltas, de intercambios de influencias que dan frutos inesperados. Esto es válido tanto respecto a recorridos geográficos como a disciplinas artísticas. No olvide el lector las magistrales adaptaciones shakespearianas de Akira Kurosawa (*Trono de Sangre,* de 1957, o *Ran*, de 1985), o la virtuosa y oscarizada labor de la diseñadora de vestuario Eiko Ishioka para el *Drácula* de Francis Ford Coppola (1992), donde el vampiro protagonista lucía un diseño de inspiración descaradamente, si me permiten el término, 'klimtiana'. Un buen ejemplo para cerrar recorrido de ida y vuelta entre Japón y Austria.

En resumen, la exposición del Theatermuseum no plantea grandes novedades, pero sí ofrece material valioso e inusual, presentando solventemente al japonismo como fenómeno de amplio espectro. Finalmente, hablar de japonismo y Viena, teniendo en cuenta la importancia de la ciudad en el periodo en el que el japonismo estuvo en auge, no es ni mucho menos hablar de un foco periférico ni optar por lo rebuscado. Así pues, esta borrachera de cerezos entre bambalinas es dulce al paladar, y, si bien no arriesga en exceso, tampoco defrauda.

MÚSICA Y ESCENARIOS

VARIA

Regreso al Este. En búsqueda del origen de la medicina occidental.

Por David Galindo

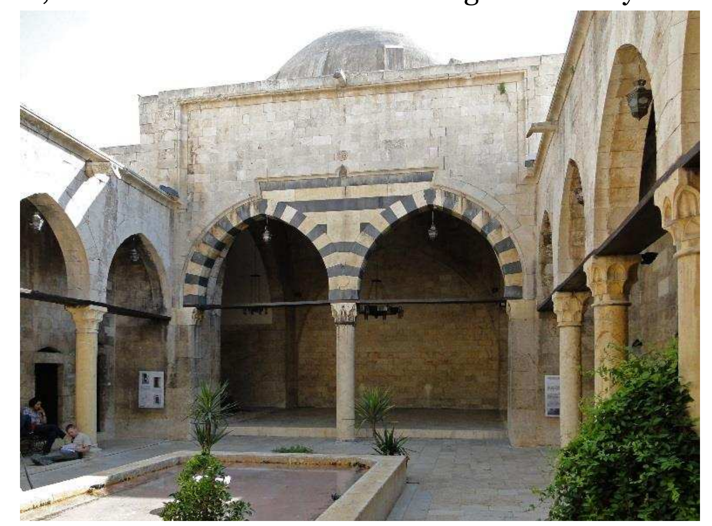
Últimamente, el estatuto de la sanidad pública se ha cuestionado por las fuerzas regentes de nuestro país; de pronto la figura del médico y el hospital ya no se perciben como algo seguro y eterno y somos conscientes de la temporalidad de estos símbolos de la sociedad del bienestar. Explorando este carácter temporal, evitando el hacer cábalas sobre el futuro, indaguemos, mejor, en el pasado de nuestra medicina.

El origen de la misma radica en el saber griego, pero conservada en el mundo islámico del Próximo Oriente, que no tuvo reparos en asimilar los conocimientos locales y las influencias de la medicina clásica india que lindaba con las fronteras del Islam. A diferencia de otros campos, la medicina, tanto en el compendio de su conocimiento como en el acceso al ejercicio de la misma, no conocía por aquella época discriminaciones culturales o religiosas. Aunque nos vamos a referir en este pequeño artículo al Oriente Próximo, muchas de las características y avances de esta rama del saber se propagaron con dirección hacia Occidente, primero en zonas islamizadas para, posteriormente, al menos durante algún tiempo, asimilarse en zonas cristianas.

Una de las ciudades más importantes en lo que concierne al saber médico es, sin lugar a dudas, Bagdad. Aunque la escuela de Nisibis en el siglo VI y más tarde la ciudad de Yundisapur (Gundisapur, actualmente en la provincia de Khuzestán, al suroeste de Irán) fueron importantes centros culturales persas, es en el año 762 d. C. cuando se funda la capital del califato, que sería el lugar donde más se avanzaría en dicho campo. La escuela de Bagdad se nutre de las obras de Galeno y de Hipócrates, que habían sido recopiladas y traducidas por los nestorianos y monofisitas. No en vano, la ciudad de Bagdad era un importante centro de traducción al árabe, ya desde el siríaco o directamente del griego. En dicho contexto histórico es cuando se recopilan las primeras grandes obras de referencia, tal como *El Paraíso de la Sabiduría* (*Firdaws al-hikma*), escrito por Alí ibn Rabban al- Tabari, que aúna el sistema galénico con la medicina clásica india.

Bagdad pierde su estatus de capital de la cultura con la caída del califato abasí en el último cuarto del siglo X. Este papel será asumido en adelante por las diferentes capitales de las provincias independizadas del califato. La nueva situación de inestabilidad favoreció la movilidad de los médicos ilustres de la época, como por ejemplo Ibn Sina (980-1037 d. C.), conocido por su nombre latinizado de Avicena en Occidente, que no tuvo residencia fija durante la mayor parte de su vida.

Pero no sólo en grandes mentes residían estos avances, sino también en las instituciones; siendo las más conocidas la madraza, que es la escuela de medicina, y por otra parte el *bimaristán*, el hospital. La madraza por lo general se localizaba dentro de las mezquitas, pues el estudio quedaba legitimado por el hecho de que el Profeta considerase que la teología y la medicina eran disciplinas merecedoras de ser aprendidas para la vida intelectual y física. En las clases, un maestro se situaba en un lugar elevado y a su alrededor se sentaban los alumnos. La parte teórica consistía en la exégesis (en la interpretación crítica de los textos), mientras que la parte práctica consistía en pasar consulta y visita médica. Debido a la dualidad de la enseñanza, los estudiantes no formaban parte solamente de la madraza, sino que también frecuentaban los *bimaristan* acompañando a los *hakim* (médicos) en calidad de auxiliares.



Ejemplo de bimaristán.

Hoy en día nos puede resultar extraño, pero la titulación y la enseñanza de la medicina no estaban regladas por lo general, y muy pocas ciudades contaban con exámenes que autorizasen a los médicos para ejercer. A lo anterior hay que hacerle una puntualización, dado que a partir del siglo XI sí hubo cierta reglamentación de la enseñanza y las madrazas, además de servir de centro de estudio y residencia de

los alumnos, incorporaron bibliotecas, farmacias e instalaciones hospitalarias. Las farmacias, a veces incorporadas en los hospitales, poseían ingentes cantidades de medicamentos, hasta tres mil drogas que tenían que ser inspeccionadas para evitar fraudes con productos sucedáneos. Algunas de estas plantas indudablemente eran poco más que un placebo, pero algunas de ellas son tan notorias como el opio y la digital, a partir de las cuales hoy en día se obtienen tanto analgésicos mórficos como medicación cardiaca respectivamente.

Al igual que las madrazas evolucionaron con el paso de los años, también lo hicieron los *bimaristanes* (aunque ya se ha comentado que Bagdad contó con el primer hospital de cierta importancia en el año 981 d. C., y hasta la invasión mongola de 1258 d. C.). Durante los siglos XI y XII florecieron grandes instituciones hospitalarias en todo el Oriente islámico, tales como el *Nuri o Kaimani* en Damasco. Muchos de dichos hospitales eran motivo, junto a los maestros que en ellos ejercían, de peregrinación desde todos los rincones del mundo en busca de aprendizaje o de curación. Estos hospitales, herederos del modelo bizantino, contaban con una administración independiente a los médicos, y su labor se dividía en salas diferenciadas para cada tipo de enfermo. Así, existían por ejemplo los departamentos de enfermedades febriles, de alteraciones del metabolismo, para la cirugía o incluso para los enfermos mentales.

Imagen correspondiente a la planta Digitalis purpurea, de la cual se puede obtener la digoxina, un medicamento antiarrítmico y útil en ciertos casos de insuficiencia cardíaca. Hoy en día se prefieren otros fármacos debido a sus más favorables propiedades farmacodinámicas. Fotografía de Philip Jägenstedt.

A diferencia del modelo cristiano de hospital, el clero no formaba parte del *bimaristan*, existiendo una mayor integración entre médicos y cirujanos y, en general, eran instituciones de mayor importancia que sus homólogas cristianas.

En paralelo a la estructuración de las instituciones sanitarias hubo intentos de codificar el saber médico de la época, tomando como ejemplo a Avicena, cuya obra *El canon de medicina* (ca. 1020) fue uno de los tratados con mayor renombre en su tiempo. La influencia del volumen de Avicena no se limitó solo al mundo islámico, sino que también dio el salto a Europa al ser traducido al latín. Sin embargo el Canon, al ser en parte una obra que gira en torno al galenismo, fue desplazado durante el Renacimiento por las traducciones directas de dicho autor.

Así, podemos afirmar que la medicina islámica de la Edad Media es una continuación de la medicina galénica que se practicaba en la época, pero no limitada a lo ya conocido. El afán de conocimiento de muchos autores propició la estructuración semiformal del estudio y, con ello, del avance de la medicina. El tándem madraza-*bimaristan* nos es de sobra conocido en la actualidad, pues es análogo al sistema facultad-hospital clínico en el que se cimenta la educación médica de hoy en día. Es cierto que la importancia *real* de los célebres autores como Avicena ha sido actualmente puesta en tela de juicio (al igual que la de otros médicos más contemporáneos) por algunos estudiosos del tema, como López Piñero. Sin embargo, pocos son los personajes históricos que escapan a la glorificación por motivos políticos o culturales con el paso del tiempo.

Para saber más:

- López Piñero, J. M., *La medicina en la historia*, Madrid, La esfera de los libros, 2002.
- Laín Entralgo, P., *Historia universal de la medicina. Vol.III : Edad Media*, Barcelona, Salvat, 1972-1974.

El tatuaje en la Polinesia y el Ta Moko.

Por Alba Finol

El tatuaje tribal es uno de los considerados "estilos históricos", como ya mencionamos en el artículo anterior sobre el tatuaje japonés. La gran fama de este estilo en la actualidad, en la época del culto al cuerpo,[30] se debe a la facilidad a la hora de diseñar un tatuaje de este estilo y su adaptabilidad a cualquier zona del cuerpo. A pesar de su aparente carácter banal en la actualidad, sus orígenes van más allá, como vamos a ver a lo largo de este artículo.

Es cierto que las Islas Marquesas fueron descubiertas en 1595, pero las primeras descripciones sobre la existencia de personas tatuadas en esta zona de la Polinesia no se harán hasta casi dos siglos después. En 1767 el explorador inglés Samuel Wallis escribió en uno de sus informes: *"… es costumbre universal entre los hombres y las mujeres hacerse diferentes diseños de tinta negra en las nalgas y en la parte trasera de los muslos."*[31] Un año después Louis Antoine de Bougainville, explorador francés, escribió *"… las mujeres de Tahití se tiñen los riñones y las nalgas de azul oscuro"*.[32]



Realización del tatuaje en Tahití.

Finalmente, James Cook, en 1774, durante su segundo viaje, en su diario de a bordo regresando de las islas Marquesas escribió: *"… imprimen signos en los cuerpos de la gente y llaman a eso tattow."*[33] Gracias a éste relato de Cook le debemos el nombre actual de "tatuaje" en castellano o tattoo en inglés. En cambio para los maoríes el tatuaje se denominará *moko* y al arte de tatuar *Ta Moko*.

El tatuaje no es una forma de decoración sin más. Según su mitología, los dos hijos del Dios de la Creación (*Ta'arca*) enseñaron el arte de tatuar a los humanos. Debido a este carácter sagrado, los únicos que tenían permitido tatuar eran los chamanes (*tahua,* maestros en los rituales religiosos), así como transmitir el significado de los diseños y la técnica. El acto de tatuar era considerado en sí un ritual, ya que se realizaba por causas muy concretas.



Realización de un tatuaje maorí.

Los diseños y su ubicación variaban según la genealogía del tatuado, su rango dentro de la sociedad y sus logros personales.

Era para ellos un ritual tan importante que la persona que iba a ser tatuada debía de someterse a un periodo de purificación que incluía el ayuno y la abstinencia sexual.

A pesar de que pueden cubrir grandes zonas del cuerpo, éstos no se realizaban de una sola vez. Lo habitual era que empezasen a ser tatuados en la adolescencia, con unos 12 años para marcar su paso a la edad adulta y continuaban tatuándose a lo largo de toda su vida. Marcaban, por ejemplo, las etapas importantes del individuo como el paso a la madurez o actos que denotasen la hombría y el valor del individuo.

---

[30] Es indiscutible que nos encontramos en un momento en el que las operaciones estéticas están a la orden del día, que no nos son ajenos los certámenes de belleza

[31] *An account of a voyage round the world in the years MDCCLXVI, MDCCLXVII and MDCCLXVIII*.

[32] *Description d'un voyage autour du monde*. Escrito en 1768 pero publicado en 1771.

[33] En realidad es *tatau. Muchos tatuadores de esta región, han integrado éste término en el nombre de sus estudios como símbolo de identificación con sus raíces.*

El estar tatuado no solo reflejaba un estatus, sino también la fuerza y el poder de quien lo llevaba. Es por ello que los jefes de las tribus y los guerreros solían llevar tatuajes más elaborados.

Los hombres que no tenían ningún tatuaje eran despreciados mientras que los que tenían el cuerpo completamente tatuado (los *to'oata*) disfrutaban de un prestigio considerable. Esto, en parte, sería así porque el proceso de tatuar podía llevar horas, la técnica era muy dolorosa y suponía tener gran valor para soportar el dolor durante tanto tiempo.

Para su realización, se utilizaban objetos rituales, generalmente un peine con dientes de hueso fijado a un mango de madera. Los dientes se sumergían en la tinta, que se realizaba con carbón de nuez diluido en agua o aceite. En el caso concreto de los maoríes, varían ligeramente.[34] Ellos usaban cuchillos y dientes Uhi.[35] Estos dientes podían ser lisos o dentelleados. En cuanto a la tinta utilizaban dos tipos: una para el cuerpo y otra para la cara. La tinta para la cara era más oscura y se realizaba a base de madera quemada mientras que la tinta para el resto del cuerpo era más clara y se realizaba con orugas a las que se les obligaba a comer determinados hongos.



Cuchillos y dientes Uhi.

En ambos casos la aplicación de la tinta en el cuerpo es la misma: una vez impregnados los dientes en tinta, se colocaban sobre la piel y el mango se golpeaba con una vara de madera, haciendo penetrar la tinta en la piel. De hecho la palabra *tatau* es la onomatopeya del golpeteo rítmico de esta técnica.

Cada tatuaje era único, diseñado de propio para aquel que lo iba a llevar. Los tatuajes tribales tenían atribuido un poder de protección que se encontraba dentro del propio diseño. Para los maoríes refleja el *whakapapa* (la ascendencia) del tatuado y su historia personal. Además fija las conexiones internas del cuerpo humano y organiza sus procesos energéticos, por lo que no solo fija acontecimientos ya pasados, sino también los que están por venir.

Fotografía de una joven maorí con moko, c. 1872-1886.

Es cierto que estamos hablando generalmente del caso de los hombres, pero las mujeres también se tatuaban. En el caso de las mujeres de la Polinesia (ya) se empezaban a tatuar a los 12 años (también) y lo habitual era la mano derecha. Solo entonces era cuando se les dejaba hacer la comida y participar en el ungimiento de los muertos (con aceite de coco). Sus tatuajes no eran tan extensos como los de los hombres y se limitaban a la mano, los brazos, los pies, las orejas y los labios. En el caso de las mujeres de alto rango podían llegar a tatuarse los muslos y las nalgas.



Dibujo de una mujer tahitiana tatuada.

En el caso de la mujer maorí vemos que es completamente distinto. Es cierto que el cuerpo de la mujer también está menos tatuado que el del hombre, pero seguramente se deba a que en su cultura, el cuerpo de la mujer se considera externamente completo y lo que necesita es llenar un vacío más bien emocional. De ahí que lo habitual sea que se tatúen la zona de los labios y la barbilla.

[34] **Probablemente** esta diferenciación se deba a que el pueblo maorí emigró a Nueva Zelanda entre el siglo VIII a XII y su cultura empezó a desarrollarse separado.

[35] Huesos del albatros.

Por lo que podemos ir viendo, el tatuaje en la Polinesia tiene una función más bien ritual y de rango, mientras que en el mundo maorí tiene una función más trascendental. En el proceso del tatuaje maorí es muy importante la simetría de los patrones para distribuir igualmente la fuerza fijada en las líneas del dibujo. En el caso de que el dibujo fuese asimétrico indicaba la presencia de defectos en la estructura energética del cuerpo y el intento de distribuir la energía uniformemente. Para ellos el dibujo crea una estructura energética individual, que sigue existiendo después de la muerte física del hombre.

En el caso del *moko* facial masculino, el diseño se divide en 13 partes, que se relacionan con los 13 meses lunares y el punto central es la nariz.[36]

A diferencia del tatuaje maorí, el tatuaje tradicional en la Polinesia desapareció debido a la prohibición por parte de los primeros misioneros. Su reaparición es relativamente reciente gracias a los apuntes y más de 400 esquemas de diseños que fueron realizados por el misionero Karl Von Steinen (1855-1929). Estos diseños contienen imágenes tanto figurativas como no figurativas, pero han perdido su significado.

Tanto el tatuaje de la Polinesia como el maorí son las raíces de lo que conocemos como tatuaje tribal. No obstante, en la actualidad, como podemos constatar en la mayoría de los casos, ha perdido su significado y su simbolismo, lo que debería de llevarnos a reflexionar sobre qué es lo que queda en realidad en estos tatuajes de sus precedentes y la importancia de conocer y estudiar la historia sobre el mundo del tatuaje. A veces el desconocimiento lleva a muchas personas a tatuarse por meras connotaciones estéticas que, a la larga terminan desembocando en arrepentimientos y visitas a salones y dermatólogos para "borrar" de la piel estos tatuajes.

Para saber más:

- Takemoto, Novala, *Kamikaze Girls*, San Francisco, Viz Media, 2002
- *Kamikaze Girls* (2004) dirigida por Tetsuya Nakashima, se puede encontrar a la venta en España e igualmente doblada al español.
- Página de Novala Takemoto: http://www.novala.quilala.jp

VARIA

[36] Para las tribus que se sitúan al norte de la línea ecuatorial, el punto central se situará en la parte inferior del abdomen mientras que las que se sitúan al sur orientan las líneas en relación con la cara.

CRÍTICA

Exposición: Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (2014).

Por Carolina Plou

El pasado día 4 de febrero se inauguró en el Muséu del Pueblu d'Asturies, en Gijón, la exposición *Asturianos en el Imperio del Sol Naciente. Japón a través de las fotografías de Jesús y Juan Galé (1880-1927)*, comisariada por Ramón Vega Piniella. Se podrá visitar hasta el próximo 29 de junio.



Ramón Vega, comisario de la exposición, presentando la muestra a los asistentes a la inauguración. (Foto de R.V.)

Esta exposición, que forma parte de la celebración del Año Dual España Japón, trae a la luz una serie de fotografías pertenecientes a Jesús Teodoro Galé Pérez y Juan Galé Moreau, comerciantes asturianos, padre e hijo.

Ambos tuvieron una estrecha relación con Asia: por motivos profesionales, el padre dedicaba anualmente varios meses a recorrer el continente, como representante para marcas de productos destinados a la media y alta burguesía. Aprovechó sus viajes para adquirir gran cantidad de objetos artísticos para vender a su vuelta, labor en la que le ayudaría su hijo desde que alcanzó edad suficiente para ello.

La muestra se articula en torno a dos salas. La primera de ellas recoge las fotografías realizadas por los Galé en uno de sus viajes, concretamente en el año 1927. En aquella ocasión Jesús Teodoro fue acompañado por su hijo, apasionado fotógrafo, que documentó exhaustivamente su periplo oriental. Esta muestra se centra únicamente en las imágenes de Japón, pero fueron igualmente ilustrados el resto de territorios que visitaron: China, India, Pakistán, Filipinas, Tailandia… cuyo resultado fue una colección de fotografías de gran valor y representatividad. Cabe destacar, al respecto de estas fotografías tomadas por los Galé, la gran calidad estética que presentan algunas de ellas, que llega a trascender más allá de un testimonio y convertirse en una imagen artística de pleno derecho.

Los Galé ante el Senso-ji (1927).

Esta primera sala se completa con un mapa de Japón procedente de una colección privada. Se trata de uno de los primeros mapas oficiales del país, realizado en la era Meiji, dentro de la tendencia aperturista que adoptó el gobierno. Por otro lado, también hay que destacar un audiovisual que recoge todas aquellas imágenes que no han podido ser expuestas.



El comisario de la exposición ante el Mapa General de Japón, editado en febrero del año 9 de la era Meiji (1876), procedente de una colección privada. (Foto de R.V.)

La segunda sala está dedicada a los colotipos y albúminas que adquirieron los Galé en su faceta de coleccionistas/comerciantes. En ella se exhiben algunos ejemplares que esta familia adquirió en Japón, donde eran vendidas a modo de *souvenir* para los viajeros, y posiblemente con la intención de venderlas en Europa. Se

trata de una colección de fotografías de grandes dimensiones (en torno a los 20-30 centímetros, algunas algo más pequeñas), de una gran calidad y en un estado de conservación extraordinario.

Muestran escenas de paisajes y monumentos y escenas costumbristas, aunque el tema preeminente es el de la mujer japonesa en todos sus sentidos: como *maiko* o aprendiz de geisha que evoca los más bellos placeres, como esposa y madre, y también el mundo de la infancia. La calidad de las fotografías invita a dejarse llevar por su contemplación, y así se ha tenido en cuenta por parte del museo, ya que esta sala cuenta con un banco central desde el que contemplar reposadamente las fotografías. Además se ha cuidado la ambientación del espacio expositivo, complementándolo con un hilo musical de *shamishen* y *shakuhachi*, invitando al recogimiento y sumergiendo al espectador en un mundo idílico que queda perfectamente retratado en las albúminas de la segunda sala, y que se diluye entre nuestros dedos ante las imágenes de la primera estancia de la exposición.



Sala II de la exposición, en la que pueden verse las albúminas y colotipos adquiridas por los Galé.

Si tienen oportunidad, visítenla. Todavía les invito a más: hagan por verla, busquen la ocasión aunque ésta no se presente de manera fortuita. Caerán rendidos, enamorados, ante las imágenes que el Muséu del Pueblu d'Asturies pone ante sus ojos, y no podrán hacer otra cosa que dejarse llevar por la fascinación. Y como tenemos la certeza de que la visita se les hará corta, pues estas fotografías invitan a mirar, les dejamos aquí la edición digital del catálogo.



Pinos en la playa de Maiko (Jesús Galé, 1927).

Nos despedimos dejándoles con algún ejemplo de la muestra, para que vayan abriendo boca.





A la izquierda, *Niña con yukata* (Kobe, hacia 1910), en el centro, *Maiko con crisantemos* (Kobe, hacia 1900); a la derecha, *Jardín Korakuen en Okayama* (Japón, hacia 1880).

Exposición: Bijin: el Japonismo de Julio Romero de Torres (2013-2014)

Por Marisa Peiró

En 1930 fallecía prematuramente en Córdoba Julio Romero de Torres y una joven Concha Piquer, en su primera colaboración con Quiroga y Valverde cantaba una sentida elegía donde le llamaba *"el pintor de la gente cristiana, con los ojos y el alma de mora"*.

Pero lo cierto es que antes de que Romero de Torres fuera *"El que lleva sintiendo la pena, el cantar de su tierra tan triste, y en los ojos de una hembra morena, vio el misterio que en Córdoba existe"*, justo un año antes de que pintara la famosa *Musa Gitana*, pintó algo que para muchos resultará completamente inesperado: a un par de geishas paseando, rodeadas de un marco modernista.



La obra en cuestión, firmada por Julio Romero de Torres.

La peculiar pieza, perteneciente a una colección privada, inédita hasta el momento, servía de excusa para articular una pintoresca, y necesaria, exposición en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, que debido a su éxito se ha prolongado hasta el 20 de Abril. "Bijin: el Japonismo de Julio Romero de Torres", organizada en torno al lienzo (pintado en 1907 por encargo del Casino Militar), servía para conectar dos historias de amor que pueden resultar más o menos conocidas hoy en día, pero que son mucho más complejas y ricas de lo que aparentan.

La primera es la que da nombre a la exposición, la relación entre el pintor y la cultura japonesa, una faceta inédita hasta el momento, y que se ejemplifica aquí en torno a la mencionada obra, aunque se sabe que tuvo otra muy similar, hoy perdida. En este aspecto, la obra de Romero de Torres simplemente se encaja dentro de la corriente japonista, mucho más generalizada de lo que imaginamos, y que fue prácticamente la norma entre la burguesía (y nobleza) ilustrada y el mundo artístico. O, en unas bellas palabras de Dubouché: "¡Japonismo! Atracción de la época, furia incontrolada que lo ha invadido, controlado y desorganizado todo en nuestro arte, nuestras modas, nuestros gustos e incluso nuestra razón"

Cartel oficial de la exposición.

A Romero de Torres, como buen español, todo esto le llegó un poco más tarde, aunque el orientalismo de toda clase siguió muy vigente durante la época del Art Decó. El caso es que *Bijin*, el término japonés para las mujeres bellas (que da nombre a la exposición), resulta decididamente un buen adjetivo para las absolutas protagonistas de la obra de Romero de Torres, cordobesas o niponas. Esta parte se complementa con una serie de grabados y pinturas japoneses que sirven de complemento y comparación temática y estética con la obra del cordobés.



Viaje a España (1960), de Sizuo Kasai. En la portada se lee "Diario de viaje de España. Husmeamos en la belleza y en la verdadera imagen del país.", y se aprecian símbolos de lo que el autor consideró como símbolos de la idiosincrasia española: las sevillanas, el toreo y la Sagrada Familia.

La otra historia es una mucho más conocida, aunque quizá no en los términos que se trata en la exposición: la del turista japonés y el folclore andaluz. Antes que los *charters*, las Nikon SP, y las sevillanitas de plástico, hubo una serie de dedicados japoneses que visitaron, y amaron, España. Uno de los primeros hispanistas nipones, Sizuo Kasai (1896-1989), es el protagonista de la otra parte de la exposición. Discípulo en Tokio de Gonzalo Jiménez de la Espada, estuvo en Córdoba en 1928, todavía muy joven, dentro de las primeras oleadas de turistas japoneses que llegaron a nuestro país. Años más tarde, se convertiría en uno de los mayores expertos nipones en la cultura española y, produjo, entre otras cosas, alguno delos primeros libros y manuales sobre la lengua española en japonés (por ejemplo, el primer diccionario). De sus obras, se nos destaca aquí una algo tardía, su "Viaje a España" (1960), donde destaca toda una serie de elementos, que, como podemos ver en la portada, han configurado en Japón el imaginario popular sobre España.

La exposición está comisariada por el doctor David Almazán y contiene toda una serie de pinturas, grabados, libros y esculturas (incluida una de Hisae Yanase, ceramista japonesa afincada en Córdoba). Estará abierta al público, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, hasta el día 20 de abril de 2014.

Para saber más:

- Reportaje sobre la exposición de PTVcórdoba.
- Recorrido por la exposición del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Hacia el One Piece.

Por Julio A. Gracia

Muchos pensábamos que *One Piece* iba a empeorar. Su desarrollo era demasiado bueno. En algún momento tenía que quebrarse la línea de calidad. Pero nos equivocábamos. A pesar de la gran cantidad de capítulos, y correspondientes tomos (aunque no es exacto, equivaldría a *tankōbon* en japonés) publicados, todavía sigue manteniendo altos niveles de calidad. Aunque el dibujo es relativamente bueno, su fuerte es el guión.



Luffy (protagonista), junto a otros personajes.

El manga narra la historia de Luffy, un muchacho que busca emular los pasos del mayor pirata de la historia (y conseguir su tesoro, el "One Piece"). El único que mereció el apelativo de "Rey". Como buen *shōnen*, prima la acción, y se potencia la idea de la amistad a cualquier precio. Salvar a los *nakamas* (amigos de armas, en este contexto y en traducción aproximada) del protagonista, llena gran parte del desarrollo. El mundo creado alrededor del marco argumental es maniqueo

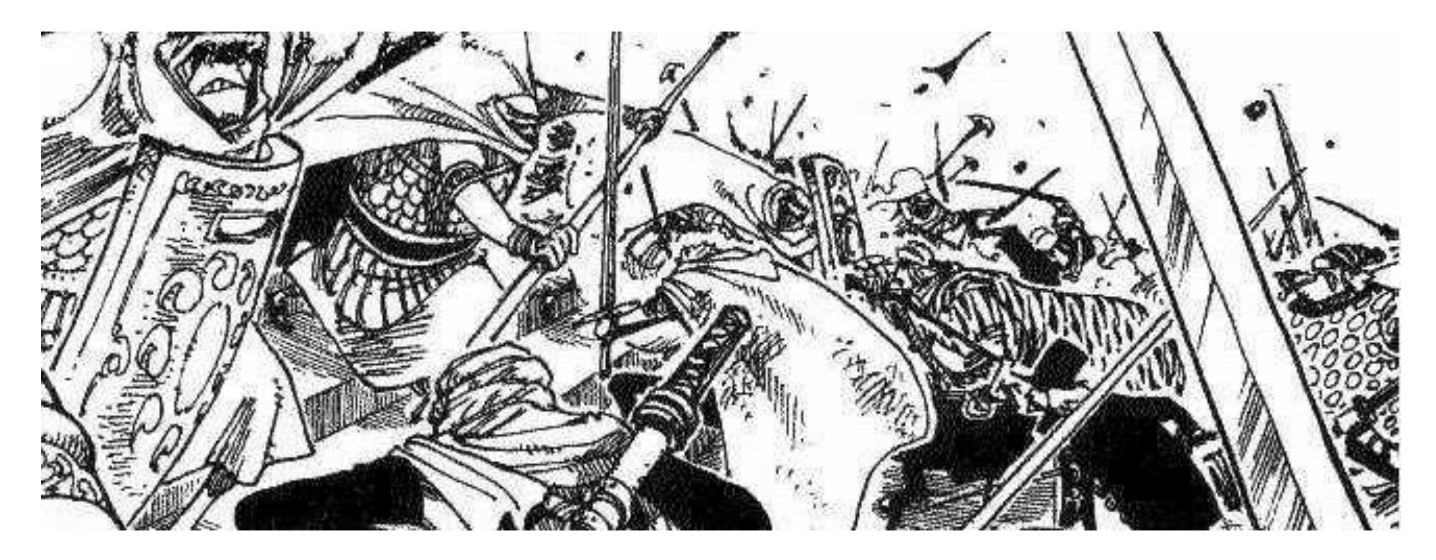
(antagonismo entre piratas y marina, el ente que controla gran parte del universo conocido) y fantástico, con una serie de "Frutas del Diablo" que aportan poderes a aquellos que las comen. El protagonista ha comido la *Gomu Gomu no Mi*, que convierte a su portador en un hombre elástico. Mr. Fantástico al estilo japonés y con poderes más interesantes. Alrededor, podemos encontrar hombres de fuego, hielo o lava, amén de diferentes poderes relacionados con bestias, y una concesión al *qi* oriental a través del *haki* o espíritu de lucha que poseen algunos personajes. Todo ello recrea batallas muy animadas y de bastante diversidad.

El manga ha desarrollado su argumento hasta lograr una cierta complejidad. En determinados momentos, da la sensación de que leemos un *seinen* (manga dirigido a un sector joven-adulto, masculino), sin embargo, la perfecta (y obvia) estructura en sagas, y algún detalle del guión, nos devuelven fácilmente a la esencia del *shōnen,* pero sin cansarnos. No resulta repetitivo. La urdimbre se desarrolla con fluidez y, de forma coherente, introduce subtramas y nuevos personajes que enriquecen la lectura. El crecimiento de las mismas ha sido exponencial a lo largo de la serie, de esta forma los nuevos personajes no se acumulan sin sentido, y permite al espectador acostumbrarse a los distintos cambios.



Aokiji, hombre con poderes de hielo en *One Piece,* en la adaptación al *anime* del manga.

Está claro, daba la sensación de que el manga, por su extensión en el tiempo, acabaría resultando repetitivo o derivaría en tópicos (algo muy común en este género, *Fairy Tail*o *Kenichi* son buenos ejemplos de ello).Sin embargo, nos equivocábamos. Es una buena lectura. Recomendable, a pesar de, y también precisamente por eso, la gran cantidad de capítulos ya publicados.



El manga es dinámico, y tiene grandes dosis de acción.

Beyond the walls. Shingeki no Kyojin.

Por Julio A. Gracia

Shingeki no Kyojin. Hajime Isayama.
Editado por Kōdansha en *Bessatsu Shōnen Magazine*.
En España por Norma Editorial (*Ataque a los titanes*)

Hace unos meses apareció una noticia en El País, en su sección de cultura. El periódico se hacía eco de una nueva moda que causaba furor entre los jóvenes japoneses: varios de ellos habían tomado fotografías jugando con la perspectiva. El efecto óptico hacía que unos parecieran más grandes que otros, colosales, como si fueran titanes. La diferencia radicaba en que, en lugar de disponerse junto a la torre de Pisa, lo hacían en posiciones con los que deban a entender que devoraban, desgarraban o estrujaban a sus amigos. La nueva moda (viral en redes sociales) tenía su origen en *Shingeki no Kyojin*, un manga guionizado y dibujado por Hajime Isayama.



Enfrentamiento entre Eren y el Titán Colosal.

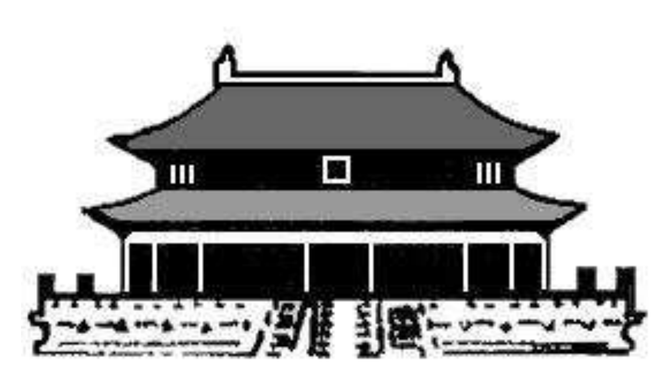
Los japoneses tienen un sentido del humor bastante ácido, y el manga no sólo es un buen terreno para expresarlo, sino un campo que se impregna rápidamente de numerosos conceptos de la mitología y la cultura popular. En este caso, la vieja noción mítica, transcultural, de "titán" o "coloso", se configura como columna vertebral de una trama distópica: la humanidad se encuentra aislada, encerrada tras muros para protegerse de gigantes que, sin razón aparente, tratan de acabar con su existencia. El guión se encuentra muy bien tramado. Quizás demasiado. Si el nudo se revela muy rápido, podría acabar degenerando en algo peor. Pero, por el momento, se plantea con bastante coherencia. La peor parte se la lleva el dibujo, todavía poco evolucionado, en ocasiones con fallos de perspectiva y siempre demasiado naïf. Pero se explica por la juventud del *mangaka*. Todavía le queda mucho por andar y, a nosotros y de momento, mucho por leer de un manga muy recomendable.



El apartado gráfico se lleva la peor parte.

BREVES

Foro Español de Investigación en Asia – Pacífico.



Casi cuatro años ha habido que esperar desde su anterior edición (desarrollada en Zaragoza en octubre de 2010), pero finalmente, la próxima semana se celebra en Granada el IV Foro Español de Investigación en Asia – Pacífico (FEIAP), uno de los eventos más importantes dentro del panorama de los estudios extremoorientales en España. Tiene lugar los días 6 y 7 (jueves y viernes), en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada.

Se trata de un Foro concebido como un espacio en el que compartir los avances dentro de las iniciativas y proyectos científicos que están llevando a cabo universidades y otras instituciones españolas en el campo de los Estudios de Asia Oriental.

Las sesiones se reparten entre la mañana de los días 6 y 7, y la tarde del día 6. El Foro da comienzo a las 9:30 horas en el Aula García Lorca, con una bienvenida del decano y del coordinador del evento, y una conferencia inaugural a cargo de Roger Greatrex, titulada *Understanding East Asia: A Contemporary Perspective*. A continuación, las intervenciones se reparten entre las aulas 14, 15 y 16 del mismo centro. La mañana del 6 se completa con 15 ponencias (cinco en cada una de las aulas), que tocan temas muy diversos.

La sesión de la tarde del día 6 está dividida en tres paneles temáticos y ocho ponencias. Los paneles temáticos son *Colecciones y coleccionistas de arte japonés en España, un estado de la cuestión* (de 15:30 a 17:30, en el aula 14), *Los estudios sobre Asia Oriental en el sistema universitario español* (de 17:30 a 19 30, en el aula 15) y *La imagen del otro a través de su producción cultural: recepción y reelaboración de identidades orientales* (de 15:30 a 17:30 en el aula 16).

El día 7, a lo largo de la mañana se desarrollan 22 intervenciones de temática variada, repartidas del mismo modo en las tres aulas. A modo de clausura, se desarrolla también un debate abierto sobre el lema del Foro: *Hacia la consolidación de los estudios de Asia Oriental en España*.

El programa completo puede consultarse aquí, y los resúmenes de las distintas conferencias están también a disposición del público aquí.

Desde Ecos de Asia queremos enviar nuestro apoyo a los amigos, colaboradores y mentores que participan activamente en el foro. También queremos proponer a nuestros lectores que, si tienen ocasión, se acerquen a la Facultad de Filosofía y Letras de Granada. Podemos garantizar que será una experiencia enriquecedora.

Congreso Japón – España, estudios comparados.

Los próximos días 13 y 14 de febrero se celebrará el Congreso que lleva por título Japón – España, Estudios Comparados, organizado por el Grupo de Investigación Japón. Tendrá lugar en el salón de grados de la Facultad de Derecho y en el salón de actos de la biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza.

Reúne especialistas de las Universidades de Zaragoza, Complutense de Madrid, Sofía (Tokio), Universidad Nacional de Educación a Distancia, La Rioja, Salamanca, y, Valladolid, que presentarán comunicaciones en torno a muy diversos temas, ordenadas dentro de las sesiones que se sucederán del modo siguiente:

Las dos primeras sesiones estarán dedicadas al Derecho. Durante la primera, se sucederán seis comunicaciones, tras las cuales habrá unos minutos reservados para el debate. A continuación, la segunda sesión consistirá en la presentación de dos libros, con las que se dará por concluida la mañana.

Las dos sesiones de la tarde estarán dedicadas a las artes, con sus respectivos minutos de debate. A modo de conclusión, a las 19:20 horas tendrá lugar la presentación del libro *Narraciones y leyendas japonesas* y, conjuntamente, presentaremos oficialmente nuestra revista Ecos de Asia.

Ya el día 14, la quinta sesión del congreso estará dedicada a la literatura. Tras el descanso, la sexta sesión tratará sobre temas lingüísticos. Por la tarde, la séptima sesión consistirá en una mesa redonda con representantes de empresas españolas que trabajan con Japón. Finalmente, la octava y última sesión estará dedicada a las relaciones internacionales.

Desde Ecos de Asia, queremos invitaros a todos a que asistáis a estas jornadas, que estamos seguros de que serán de gran interés, y muy especialmente, nos gustaría contar con vosotros y que nos acompañaseis en un momento tan especial.

Puede consultarse el programa completo haciendo click aquí.

Ciclo de conferencias y proyecciones 'Racismo y estereotipos en la animación clásica'.

Tres de nuestras compañeras, Marisa Peiró, Ana Asión y Carolina Plou, presentan un ciclo de conferencias que pretende ofrecer una visión global sobre el racismo y los estereotipos presentes en la mayor parte de industria cinematográfica norteamericana, que por su natural predisposición a la caricatura fueron casi onmipresentes en el entretenimiento animado. Camuflados de divertimentos, estaban presentes en el ocio de niños y adultos, aleccionando con poca o mucha ingenuidad a generaciones enteras. Debido a su alcance global, estos estereotipos de extendieron y perpetuaron, además, por todo Occidente, y son todavía percibidos como "normales" y "ciertos" por gran parte de la población.

La limitación temporal (que centran la atención del ciclo en la animación norteamericana producida entre finales de los años 1920's y los 1950's) se debe a que esta corresponde a la llamada época clásica de la animación, tanto en temática como en temas formales, y además está enmarcada por dos acontecimientos principales fundamentales: la llegada del sonido al cine (ya que gran parte de los cortos utilizarán la música exótica como un elemento vertebrador de la narración) y la llegada de la televisión (que conferirá a la animación un nuevo tipo de serialidad y de público, con un tratamiento en consonancia, alejando, durante décadas, a gran parte del público adulto). Por otro lado, el marco cronológico abarca además dos momentos clave de la redefinición de la idiosincrasia estadounidense y su configuración de la otredad: la crisis post-

Crack de 1929, que pondría en jaque al principal sistema capitalista, y la entrada de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam y el Movimiento por los Derechos Civiles, además de la propia configuración del concepto de "Tercer Mundo".



Recogemos el anuncio de este ciclo de conferencias porque la jornada del día 21 de febrero está dedicada a los Orientalismos. Ese día, nuestras compañeras hablan de las culturas asiáticas, consideradas exóticas pero también percibidas con un grado mayor de civilización, y que por tanto son vistas desde un punto de vista menos paternalista y más igualitario (aunque no necesariamente en sentido positivo, pues muchas veces esta igualdad se traduce en la definición del enemigo); se trata, por tanto, el cambio de tercio que se produce en el Orientalismo norteamericano durante las décadas centrales del siglo XX. Dedican una conferencia a China, otra a Japón y una tercera al Mundo Árabe.

En la ponencia sobre China estudian los diferentes arquetipos que se utilizaron para identificar el mundo chino, especialmente interesante ya que se realizan representaciones tanto de la China milenaria como de la más actual, con una especial dedicación al asunto de la representación de los *chinatowns* norteamericanos.

En la ponencia sobre Japón se centran en un momento muy concreto, como es la Segunda Guerra Mundial, analizando como el sentimiento antijaponés que experimenta Estados Unidos penetra también hasta la animación, empleándola como una herramienta para la educación del pueblo americano, y especialmente de los soldados, en el odio a los japoneses.

En la ponencia sobre el Mundo Árabe y el Sudeste Asiático, el discurso se centra en la identificación de los principales personajes literarios (Simbad, Aladín y Alí Babá), sobre los que se construyen los estereotipos del momento, ayudados por personajes de moda como Thomas Edward Lawrence o películas como El Ladrón de Bagdad (1924). Asimismo, se identifican otro tipo de generalidades, como las vinculadas a los harenes o a los músicos, sobre el amplio Mundo árabe, recurrentes en una larga lista de cortos.

En todas estas charlas, al igual que en el resto del ciclo, tiene una enorme importancia la proyección de los cortometrajes, los verdaderos protagonistas más allá de las pautas que se den para su análisis

BREVES - BREVES - BREVES - BREVES - BREVES - BREVES - BREVES - BREVES

¿Quiénes somos? Conoce a nuestros colaboradores

En este número colaboran:

Ana Asión (anaasion@ecosdeasia.com). Licenciada en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Actualmente realizan el Máster en Gestión del Patrimonio Cultural, así como el Doctorado en Historia del Arte, con una tesis sobre cine español del tardofranquismo.

Ana Baena (anabaena@ecosdeasia.com). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Se especializa en Cine y en Arte Contemporáneo.

Elísabet Bravo (elisabetbravo@ecosdeasia.com). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Actualmente cursa el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte con especialidad en Lenguaje y Cultura audiovisual. Está interesada e investiga cine fantástico y de terror.

Alba Finol (albafinol@ecosdeasia.com) está terminando sus estudios del Grado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y desde hace tiempo está especializándose en cultura japonesa.

María Galindo (mariagalindo@ecosdeasia.com). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, y actualmente cursa el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte de la misma, especializándose en Arte Extremo Oriental.

David Galindo (david_galindo91@hotmail.com). Estudiante de grado en Medicina en la Universidad de Zaragoza e interesado en el campo de la Historia de la Medicina.

Julio A. Gracia (juliogracia@ecosdeasia.com). Licenciado en Historia del Arte y Máster en Arte Contemporáneo por el Museo Reina Sofía. Actualmente, cursa el doctorado entre la Universidad Complutense y la de Zaragoza, con una tesis sobre narrativa gráfica española.

María Gutierrez (mariagutierrezmontanes@gmail.com). Se encuentra a punto de terminar el Grado de Historia del arte con un trabajo centrado en la muñeca tradicional japonesa. Actualmente forma parte de la comunidad de Lolita in Wonderland como subdelegada de la sede en Aragón.

Cristina Hidalgo (cr.hidalgojaen@gmail.com). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Máster en Producciones Artísticas e Investigación por la Universidad de Barcelona. Actualmente realizando la Tesis Doctoral con una investigación sobre los procesos de negación en el texto como imagen, dentro de la producción artística contemporánea.

David Lacasta (davidlacasta@ecosdeasia.com). Licenciado en Historia del Arte, actualmente cursa el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (siempre por la Universidad de Zaragoza), en la modalidad de Asia Oriental. Trabaja en la cerámica Satsuma y el fenómeno de su coleccionismo en Occidente.

José Mármol (josemarmol@ecosdeasia.com). Graduado en Historia por la Universidad de Murcia, actualmente cursa el Máster en Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Se especializa en Arqueología de la Muerte y Arqueología japonesa. Ha excavado en yacimientos de diversos países y coordina diversos proyectos de investigación y difusión cultural.

Marisa Peiró (marisapeiro@ecosdeasia.com) es Licenciada en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Se especializa en el Arte y la Cultura Audiovisual de la primera mitad del s. XX, y en las relaciones artísticas interculturales. Actualmente, está realizando su tesis doctoral.

Carolina Plou (carolinaplou@ecosdeasia.com). Historiadora del Arte, japonóloga, prepara una tesis doctoral sobre fotografía japonesa.

Anais Laia Serrano (anaislaiasg@gmail.com) es Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia. Actualmente, cursa el Master de Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, especializándose en Arte de la Edad Moderna.

Claudia Sanjuán (claudiasanjuan@ecosdeasia.com). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y Máster en Nineteenth Century-Studies por el King's College de Londres. El fin del XIX, los estudios de género y la historia cultural figuran entre sus mayores intereses. Actualmente, reside en Viena.

Para la realización de este número, agradecemos además a **Celia Sánchez y Ramón Vega** y muy especialmente, a los doctores **Elena Barlés, David Almazán, Carmen Tirado** y **Gabriel Sopeña.**

GRACIAS A TODOS LOS COLABORADORES POR SU TRABAJO Y ENTUSIASMO, Y A GRACIAS A USTED, LECTOR POR SU TIEMPO E INTERÉS. NOS LEEMOS EN EL PRÓXIMO NÚMERO.

Información de contacto

Revista Ecos de Asia

ISSN 2341-0817

revistacultural.ecosdeasia.com

info@ecosdeasia.com

Zaragoza

Febrero de 2014